THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright of the original edition: Editions des Musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Technical data:

Producing laboratory: NCR Ltd, Boreham Wood, Herts, England.

List 12

L PARIS: Louvre

Les dossiers du département des peintures

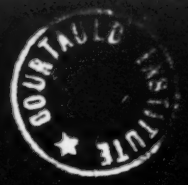
La «Mort de Germanicus» de Poussin

du Musée de Minneapolis

Catalogue rédigé par Pierre Rosenberg
en collaboration avec Nathalie Butor

ÉDITIONS DES MUSÉES NATIONAUX
PARIS 1973

D553P



SOMMAIRE

Le tableau 5
Sa postérité 26
Son influence 47

Cette exposition a été réalisée sous l'égide du Ministère des Affaires Culturelles par la Réunion des Musées Nationaux avec le concours des Services Techniques du Musée du Louvre.

Les dossiers du département des peintures

N° 1	**Le Bain turc d'Ingres**	1971
N° 2	**François Boucher Les Tableaux du Louvre** (le petit journal des grandes expositions)	1971
N° 3	**Le Cabinet de l'Amour de l'Hôtel Lambert**	1972
N° 4	**La Grande Galerie du Louvre** (le petit journal des grandes expositions)	1972
N° 5	**La Collection de François Ier**	1972
N° 6	**Autoportraits de Courbet**	1973

© Éditions des Musées Nationaux, Paris 1973

73.P541

INTRODUCTION

De tous les chefs-d'œuvre de Poussin, la Mort de Germanicus *est le seul à n'être jamais venu en France : l'*Adoration des Mages *de 1633 (Dresde) fut acquise par Auguste III de Saxe en 1742 à Paris, le* Pyrame et Thysbé *était à Paris en 1926, cinq ans avant son achat par le musée de Francfort, le* Martyre de saint Érasme *du Vatican était exposé dans la Grande Galerie du Louvre pendant l'Empire. Enfin l'*Empire de Flore *(Dresde), l'*Hercule et Cacus *(Moscou), le* Polyphème *(Ermitage) ou l'*Orion *(Metropolitan Museum) furent présentés à la mémorable exposition* Poussin *qui eut lieu ici-même en 1960.*

La Mort de Germanicus *passa, directement peut-on dire, en 1958 des collections des héritiers du cardinal Francesco Barberini, qui avait commandé le tableau à l'artiste vraisemblablement dans les derniers mois de 1626, deux ans après l'arrivée de Poussin à Rome, dans celles du musée de Minneapolis. Ce musée ayant dû fermer ses portes pour plusieurs années en raison de considérables travaux d'agrandissement et de réaménagement, nos amis de Minneapolis, l'ancien Directeur Anthony M. Clark et son Conservateur en Chef Samuel Sachs II, nous proposèrent très généreusement d'exposer leur tableau de Poussin. Qu'ils soient chaleureusement remerciés ici.*

Certes il eût été facile d'accrocher la Mort de Germanicus *dans la Grande Galerie parmi les Poussin du Louvre. Mais il nous a paru préférable de lui dédier un* Dossier du Département des Peintures, *le premier qui ne soit pas consacré à l'étude de tableaux du Louvre. En effet, peu d'œuvres de Poussin, peu d'œuvres du* XVII^e^ *siècle même, furent plus admirées de leur temps et pour deux siècles, du Bernin et de Le Brun à Bonaparte et à Fuseli. Peu sont pour nous d'un accès plus difficile à un moment où triomphe la peinture pure, où nous sommes convaincus que le sujet d'une œuvre ne change rien à sa qualité. Or la toile de Poussin est de celles où le sujet — la mort d'un jeune général romain victorieux, victime de la jalousie d'un Empereur, pleuré par sa femme et ses enfants et que ses généraux jurent de venger — joue un rôle principal : la composition, le coloris, la facture sont au service de l'anecdote. Poussin veut attendrir le spectateur, le révolter, l'émouvoir. Pouvons-nous aujourd'hui admettre que tout en restant peintre, un grand artiste puisse cependant raconter une histoire?*

La présente exposition a voulu réunir autour de la Mort de Germanicus *la documentation la plus large : sources écrites ou visuelles du tableau, dessins préparatoires, radiographies, évocation de la personnalité du commanditaire et du milieu romain, œuvres de Poussin datant des premières années de son séjour à Rome, gravures etc. Elle a voulu également regrouper les principaux textes consacrés au tableau, textes littéraires ou de critique d'art, les copies anonymes ou célèbres, de Géricault à Gustave Moreau.*

Mais l'on a voulu également montrer, à l'aide d'autres Mort de Germanicus, *de Gérard de Lairesse à Füger, de Gabriel de Saint-Aubin à Thomas Banks, la postérité du tableau et aussi l'immense fortune du thème du lit funéraire, de Greuze à David, et, d'une manière plus abstraite, de l'idée que la vertu est exemplaire et doit ennoblir le spectateur : la peinture est aussi leçon morale ou du moins le fut longtemps.*

Que tous ceux qui nous ont aidés à réaliser cette exposition soient très vivement remerciés ici et tout d'abord : Mrs Marilyn Aronberg Lavin, Mme Kate Biosse-Duplan, M. Arnauld Brejon de Lavergnée, Mlle Annie Caubet, M. Jacques Foucart, M. Julius Held, Mme Madeleine Hours, M. Paul Hulton, M. Bertrand Jestaz, M. Jean-François Méjanès, Miss Jennifer Montagu, M. Antoine Schnapper, M. Wolfgang Stechow, Mme Ann Sutherland Harris, M. Jacques Thuillier, M. Richard Verdi et tous ceux qui nous ont aidés sur tel ou tel point précis et dont les noms figurent au catalogue à ce propos.

La bibliographie est donnée en abrégé (exemple : Mahon, 1962, p. 136). Pour connaître le titre exact d'un ouvrage, il suffit de se reporter au chapitre II (La postérité du tableau) *à l'année indiquée (1962). Précisons toutefois, d'une part, que si le Colloque Poussin se tint en 1958, les* Actes *n'en furent publiés qu'en 1960 et, d'autre part, que si Anthony Blunt consacra en 1958 les* Mellon Lectures *à Poussin, celles-ci ne parurent qu'en 1967* (Texte), *une année après le* Catalogue *de l'œuvre peint de Poussin.*

I
LE TABLEAU

Nicolas POUSSIN
Les Andelys (Eure) 1594 - Rome 1665
N° 1
LA MORT DE GERMANICUS
Huile sur toile. H. 1,48; L. 1,98. The Minneapolis Institute of Arts.
(The William Hood Dunwoody Fund, N° d'inv. 58.28.)

Les sources écrites

L'on s'accorde unanimement à considérer un passage de Tacite (né entre 54 et 56, † vers 120) dans les *Annales*, comme la source littéraire essentielle de l'épisode tragique choisi par Poussin[1]. Avant d'en donner la traduction, il ne nous paraît pas inutile de rappeler la brillante carrière de Tiberius Drusus Nero, surnommé Germanicus, général romain, né en 15 avant Jésus-Christ, le 24 mai, et sa mort à l'âge de trente-quatre ans, le 10 octobre 19 après Jésus-Christ (remarquons en passant que lorsque Poussin achève son tableau, il était à peine moins âgé que le héros romain). Frère ainé du futur empereur Claude, il prend part aux campagnes de Tibère, successeur d'Auguste, en Dalmatie puis en Germanie pour venger le désastre de Varus. C'est en Germanie, entre 12 et 16, qu'il remporta ses plus grandes victoires, qui lui valurent son titre de Consul, son surnom et son triomphe à son retour à Rome en 17. Tibère l'envoya ensuite en Orient où il remporta de nouvelles victoires, mais il se heurta à l'hostilité du gouverneur de Syrie Pison et de son épouse Plancine. Il tomba gravement malade à Antioche. Mais laissons la parole à Tacite[2] :

« Le corps épuisé, il vit la mort présente et parla en ces termes aux amis qui l'entouraient : « Si je cédais au destin, j'aurais encore, même devant les dieux, le droit de déplorer qu'ils me ravissent à mes parents, à mes enfants, à ma patrie, en pleine jeunesse, par un trépas prématuré; mais arrêté dans ma carrière par le crime de Pison et de Plancine, je lègue mes dernières prières à vos cœurs. (...) Germanicus sera pleuré même par des inconnus; vous le vengerez, vous, si c'était moi que vous choyiez plutôt que ma fortune. Montrez au peuple romain la petite-fille du divin Auguste, qui fut aussi mon épouse, nombrez lui mes six enfants. La pitié sera du côté des accusateurs et, si l'on allègue mensongèrement des ordres criminels, personne ne le croira ou ne pardonnera. » Les amis jurèrent en touchant la main du mourant, de laisser échapper leur vie plutôt que la vengeance.

Alors se tournant vers son épouse, il la supplia au nom de sa mémoire, au nom de leurs enfants communs, de dépouiller sa fierté, de plier son âme aux cruautés de la fortune, et, quant elle serait de retour à Rome, de ne pas irriter, en essayant de rivaliser avec lui, un pouvoir plus fort. A ces paroles, dites devant tout le monde, il

ajouta des confidences où, croit-on, il manifestait les craintes que lui inspirait Tibère. Peu après, il s'éteint, et ce fut un grand deuil dans la province et chez les peuples d'alentour. Il fut pleuré à l'étranger par les nations et par les rois : tant il avait d'affabilité à l'égard des alliés, et de clémence pour les ennemis! Sa mine et ses paroles inspiraient un égal respect, car tout en gardant la dignité et la grandeur de son haut rang, il en avait fui l'odieux et l'arrogance. »

Ainsi, selon le récit de Tacite, Germanicus aurait été empoisonné par Pison sur ordre de Tibère, jaloux de la gloire de son fils adoptif. Germanicus laissait une veuve, Agrippine l'Ancienne, mère de six enfants parmi lesquels le futur empereur Caligula et Agrippine la Jeune sont les plus célèbres.

« Poussin savait assez mal le latin », pour reprendre le mot d'Henry Bardon, et il est probable qu'il utilisa une édition italienne (langue qu'il entendait quotidiennement et

dans laquelle il écrivit quelques-unes de ses plus belles lettres), comme celle d'Andreano Politi, parue à Rome en 1611 ou celles de Venise de 1618 et 1620[3]. Alla-t-il plus loin, utilisa-t-il un commentaire de l'œuvre de Tacite comme celui de Virgilio Malvezzi?[4]. Cela n'est pas exclu mais le texte de Tacite est suffisamment clair en lui-même sans qu'il soit nécessaire que Poussin se soit reporté à une autre source écrite.

Venons-en à une question plus importante : le choix du sujet est-il le fait de Poussin?[5] Il semble que Poussin soit le premier à avoir abordé ce thème. Mais y avait-il dans ce choix une intention, Poussin voulait-il faire allusion à quelque événement politique, ou ce choix correspondait-il à une ambition plus haute de l'artiste? C'est ce que nous verrons en étudiant plus avant ce tableau.

Les sources visuelles

A partir du récit de Tacite, Poussin se devait de transcrire le texte en une image claire qui le résume mais qui soit tout aussi évocatrice. Pour ce faire, il s'inspira, selon une habitude qu'il n'abandonnera jamais, des diverses sculptures antiques qu'il avait étudiées inlassablement depuis son arrivée à Rome. Parmi ces sources, on s'accorde à donner une place primordiale à un sarcophage romain dont il existe deux types connus, chacun en de nombreuses versions, représentant la *Mort de Méléagre*[6] (**N**os **2*** et **5**). On connaît l'histoire, selon le récit d'Euripide : Méléagre, fils d'Œnée roi de Calydon et d'Althæa, ne devait vivre que le temps que durerait un tison qui brûlait au foyer de sa maison lors de sa naissance. Sa mère l'éteignit, mais lorsque Méléagre,

2

3

6

adulte, tua ses oncles qui réclamaient les dépouilles du sanglier abattu au cours de la fameuse chasse de Calydon, elle jeta au feu le tison et Méléagre mourut instantanément. Les aventures de Méléagre donnèrent lieu à de nombreuses représentations artistiques, tout particulièrement la chasse et la mort du héros. Les différents sarcophages du type de celui qui a inspiré Poussin ont en commun un élément fondamental, celui du mourant alité vu de profil, la tête sur la droite de la composition, que Poussin reprendra à son compte. Lequel de ces sarcophages a bien pu inspirer Poussin? Est-ce celui du Vatican, comme l'avançait déjà l'abbé Lanzi[6], est-ce l'exemplaire du musée Capitolin, comme le suggère un rapprochement photographique de Walter Friedlaender[7] ou celui aujourd'hui à Wilton House (**N° 2***), qui, avant d'appartenir à Mazarin, semble bien avoir été à Rome au début du XVII^e siècle, comme le laisse supposer la copie dessinée d'un des recueils dal Pozzo (**N° 3***), aujourd'hui au British Museum?[8] Serait-ce celui de la villa Albani dont le musée Condé à Chantilly possède une copie dessinée donnée, à tort à notre avis, à Poussin[9], ou encore un des deux sarcophages de ce thème aujourd'hui au Louvre, celui, très complet, provenant de la collection Borghèse ou le fragment, lui aussi provenant de la collection Borghèse (**N° 5**), que nous exposons ici?[10] En tout cas il est à remarquer qu'outre l'idée de Méléagre expirant malgré les soins d'un serviteur qui lui place sous le nez une grenade (?) [11], et ceux des personnages qui entourent le moribond, Poussin paraît s'être inspiré de la figure d'Atalante qui cache sa douleur dans ses mains, bien qu'elle soit, sur le sarcophage, dans une position inversée par rapport à l'attitude que le peintre lui donnera sur sa toile.

Mais le sarcophage de Méléagre n'est pas la seule source d'inspiration visuelle de Poussin. D'une manière plus générale, les cérémonies funèbres, les scènes de *conclamatio*, dernier adieu aux morts, dont l'antiquité nous a laissé de nombreuses images, ne peuvent pas ne pas avoir frappé l'artiste. De même *l'adlocutio*, harangue militaire telle que la Colonne Trajane et l'Antonine ainsi que bien des médailles et des monnaies en montrent, peut être à l'origine du geste du soldat qui, au centre du tableau, jure de venger le mourant.

Mais revenons à la figure d'Agrippine. Le geste de la main couvrant le visage peut

également se trouver dans de nombreuses monnaies ayant pour thème la personnification d'une nation vaincue, en particulier *Judea Capta*, la Judée captive (**N° 6***). Ce geste, à en croire les auteurs du XVIII^e^ siècle, a une origine plus illustre, qui témoigne des ambitions de Poussin dès son arrivée à Rome et de son souci, par des allusions perçues des seuls lettrés, de prouver sa grande culture. Pline, suivi par Cicéron, Quintilien et Valère Maxime[12], parle du peintre grec Timanthe qui, dans son *Sacrifice d'Iphigénie*, pour dépeindre la douleur d'Agamemnon, père de la victime, lui « voile le visage ». S'il ne nous reste plus l'original de Timanthe, une copie célèbre aujourd'hui, mais inconnue au temps de Poussin, peut en donner assez exactement l'idée : il s'agit du *Sacrifice d'Iphigénie* (**N° 7***) de la maison du Poète Tragique, aujourd'hui au Musée National de Naples, qui montre, à l'extrême gauche de la composition, Agamemnon debout, tourné vers la gauche comme l'Agrippine de Poussin, dans une attitude très proche de celle que l'artiste donnera à l'épouse du général romain. Cette reprise par Poussin d'une invention qui avait fait l'admiration des Anciens fit l'objet de bien des commentaires au XVIII^e^ siècle, à une date où le tableau de Poussin devenait à son tour un modèle auquel les artistes aimaient à se référer[13].

Mais à côté des sources antiques qui ont pu inspirer Poussin, il en est de plus récentes, bien plus curieuses. Blunt a déjà attiré l'attention sur l'influence des œuvres des peintres de la seconde école de Fontainebleau et de Pourbus le Jeune (soldat à l'extrême droite du tableau d'Ambroise Dubois, *Les Croisés devant Jérusalem* et général à l'extrême gauche de la toile de Poussin, rideau derrière la *Cène* de Pourbus du Louvre comme derrière *Germanicus*[14]). Nous croyons, pour notre part, en avoir identifié une fort surprenante : peu avant de passer la commande de la *Mort de Germanicus* à Poussin, le cardinal Francesco Barberini à la fin de son séjour en France, très exactement le 20 septembre 1625, avait reçu en don de Louis XIII la suite de ten-

8

10

tures de l'*Histoire de Constantin* tissée par la manufacture du Faubourg Saint-Marcel, dirigée par Comans et de la Planche, d'après les cartons et les esquisses de Rubens[15]. Parmi ces tapisseries, aujourd'hui à Philadelphie, il en est une qui présente d'évidentes analogies avec la toile de Poussin, la *Mort de Constantin* (**N° 8***), dont nous exposons ici la réplique du Mobilier National (**N° 9**). Il est fort probable que Poussin vit cette tapisserie lorsque la série arriva à Rome au moment où celui qui en avait reçu le don s'apprêtait à lui passer commande de la *Mort de Germanicus*.

Peut-on aller plus avant? La tapisserie est en sens inverse du tableau de Poussin. Ce n'était pas le cas du carton, ni de l'esquisse (**N° 10**). Est-il exclu qu'avant de quitter Paris, Poussin ait vu soit l'une, soit l'autre, et s'en soit souvenu trois ou quatre ans plus tard[16]?

Quoi qu'il en soit, les rapports entre l'esquisse de Rubens et le tableau de Poussin sont évidents. Même composition d'ensemble centrée sur un mourant alité qui, chez Rubens, distribue son Empire entre ses trois fils, même draperie de l'arrière-plan, même ouverture sur la gauche de la composition, sur une perspective architecturale, même pleurante sur la droite de l'œuvre bien que, chez le Flamand, son visage ne soit pas caché.

Il paraît donc assuré que Poussin connaissait la composition de Rubens. Que peut-on conclure de ce curieux emprunt par le peintre français devenu le symbole du classicisme à son aîné flamand dont le nom est si souvent utilisé comme synonyme de baroque? Rien, sinon que la curiosité de Poussin était ouverte à toutes les influences et que les catégories dans lesquelles nous rangeons par commodité ou par paresse les artistes sont bien moins étanches qu'il ne paraît. Mais revenons au tableau de Poussin.

La commande du tableau

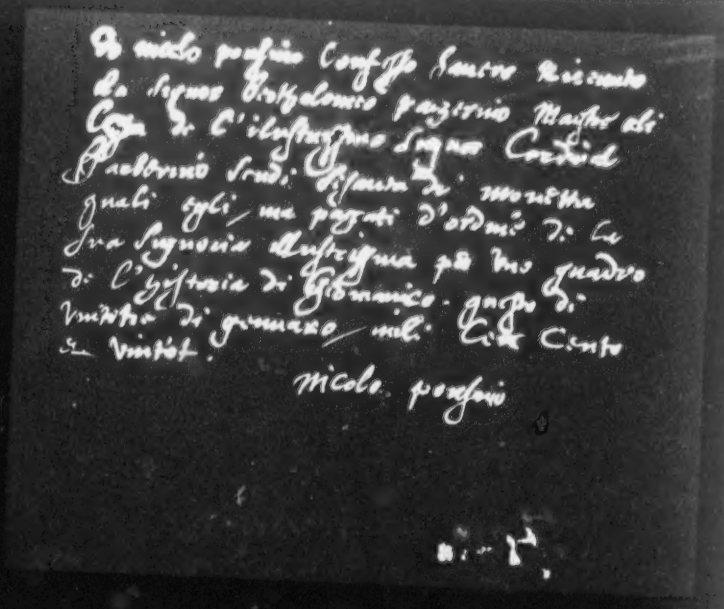
Grâce à trois documents d'archives, il est possible de connaître avec précision la date à laquelle Poussin livra son tableau au cardinal Francesco Barberini. Ces documents font partie des archives Barberini, aujourd'hui déposées à la Vaticane, et seront prochainement publiés par Mrs Marilyn Aronberg Lavin qui a bien voulu, avec la plus grande générosité, nous les communiquer ainsi qu'une série de pièces, en majeure partie inédites, concernant le sort du tableau de Poussin au XVII[e] siècle, ses déplacements à l'occasion des diverses successions Barberini et les copies qui en furent commandées[17].

Le premier document (**N° 11***) nous donne la date précise — 21 janvier 1628 — de l'entrée du tableau dans la collection du cardinal Francesco Barberini au Palais des Quatre Fontaines (**N° 21***), actuel Palais Barberini, alors en cours de construction par Carlo Maderna[18].

La seconde pièce, inédite et inconnue jusqu'à ce jour, est un précieux reçu de « Monsu Posin » (**N° 12***), entièrement de la main du peintre, signé « Nicolo Pousino », du 23 janvier 1628 (Poussin écrit par erreur 1528!), qui déclare avoir reçu du majordomme du cardinal Barberini, Bartolomeo Passarino, soixante écus pour son tableau[19]. Et le lendemain, la dépense est consignée dans le livre de comptes du cardinal[20] (**N° 13***). Ainsi sommes-nous sûrs de la date précise à laquelle la toile fut livrée. Mais il reste à fixer celle de la commande.

Lorsque Poussin arrive à Rome, en 1624, vraisemblablement en mars[21], il est, du moins en Italie, un inconnu. Ses débuts sont très difficiles[22] d'autant plus qu'un de ses premiers défenseurs, le poète G. B. Marino, le cavalier Marin, que Poussin avait connu à Paris, quittait bientôt Rome pour Naples où il allait mourir l'année suivante.

Le cardinal Francesco Barberini était le cadet de Poussin de trois ans. Neveu d'Urbain VIII, il avait obtenu la pourpre à l'âge de 26 ans, en 1623, l'année qui avait vu l'accession de son oncle à la papauté. Un brillant avenir politique semblait s'ouvrir à lui. Bientôt son oncle envoyait Francesco à Paris comme légat (accompagné de Cassiano dal Pozzo), pour tenter d'arrêter la guerre entre Espagnols et Français. Sa mission ne fut guère couronnée de succès, bien que Louis XIII et Richelieu l'aient magnifiquement accueilli : ne reçut-il pas en don, comme nous l'avons vu, la



12

série de tapisseries de l'*Histoire de Constantin*, tissée sur les cartons de Rubens?[23] Francesco rentra à Rome, le 17 décembre 1625, pour en repartir bientôt, toujours accompagné par Cassiano dal Pozzo, cette fois-ci pour Madrid, sans plus obtenir de succès qu'en France; la médiation de la papauté, tant souhaitée par Urbain VIII, fut mal reçue par les deux partis. Son échec prouve en tout cas le déclin de l'autorité du Saint-Siège. Francesco rentre à Rome en octobre 1626 et ne devait plus guère jouer de rôle politique important.

Dans ce contexte se situe la commande de la *Mort de Germanicus*. Le cardinal posséda au moins trois tableaux majeurs de Poussin; ce sont, outre celui qui nous occupe ici, deux *Prise de Jérusalem* (**N^os^ 14*** et **15***)[24]. Si la seconde version de ce thème est, de l'avis général, la toile plus tardive conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne[25], elle fut précédée d'une première composition qui n'est aujourd'hui plus connue[26]. Cette première version est payée 61 écus à Poussin le 2 mars 1626[27]. Elle a donc très vraisemblablement été commandée à l'artiste par le cardinal en décembre 1625, à son retour de France, et on peut en conclure que la *Mort de Germanicus* l'a été au plus tôt en octobre 1626, date du retour d'Espagne du cardinal.

15

Mais comment celui-ci avait-il fait la connaissance de Poussin? Deux versions nous sont données par les auteurs anciens. Selon la première, que rapportent Bellori, Félibien et Passeri, Marino avait eu le temps, avant de partir pour Naples, de présenter Poussin à son ami Marcello Sacchetti[28], que le Pape avait chargé de « transactions financières avec les artistes »[29] que ce dernier employait; celui-ci à son tour l'aurait mis « dans les bonnes grâces » du cardinal. Quant à Roger de Piles, il nous montre Marino recommandant directement Poussin au cardinal en lui disant « vederete un giovane che a una furia di diavolo »[30].

Les dessins préparatoires

Poussin dispose donc d'un délai de quinze mois (octobre 1626-janvier 1628) pour mener à bien la toile qui lui a été commandée. On peut être convaincu, s'agissant d'une commande de la plus grande importance pour l'artiste, que Poussin s'y consacra entièrement, « sans rien négliger ». Et pourtant il ne nous reste aucune esquisse et

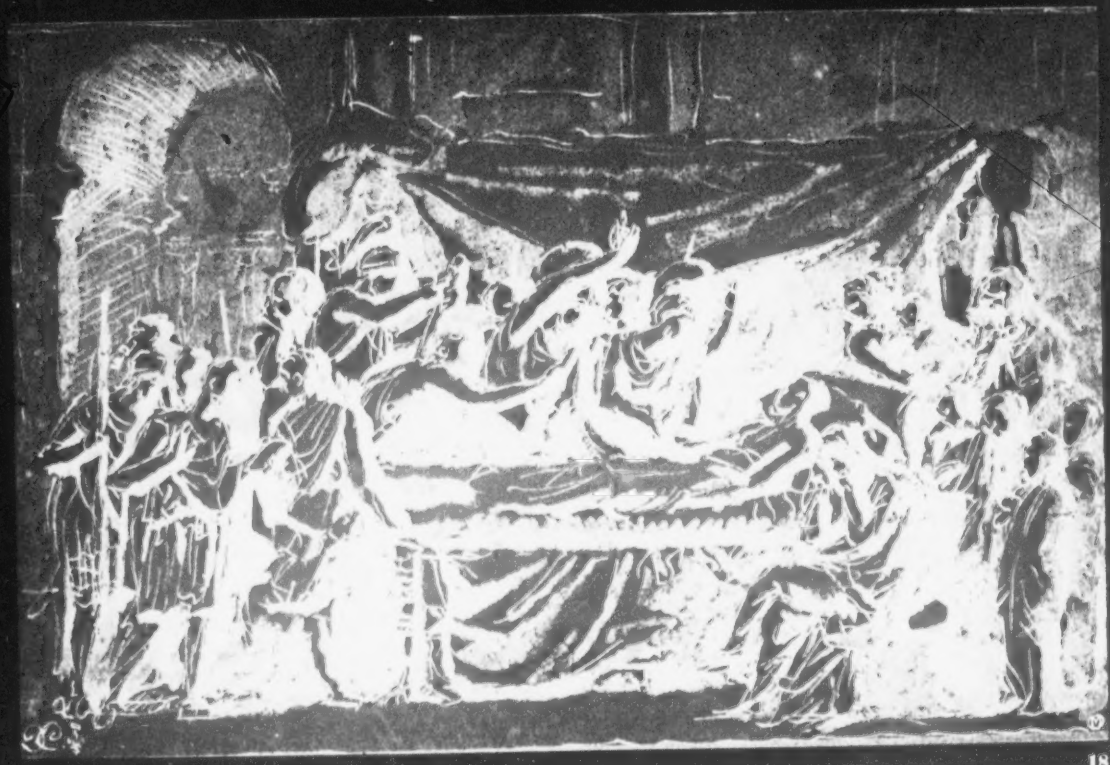
16

seulement deux dessins préparatoires que l'on puisse accepter sans réserve[31]. Le premier, à la plume et au lavis de bistre avec des rehauts de gouache, est conservé au British Museum[32] (**N° 16***). S'il nous montre déjà la composition dans ses grandes lignes et si certains groupes, comme celui d'Agrippine et de ses enfants, ne seront guère modifiés sur la toile, les variantes entre le tableau et le dessin sont intéressantes. Ainsi le soldat du centre n'a-t-il pas encore la main droite levée vers le ciel en signe de vengeance : elle tient celle de Germanicus. C'est là être plus fidèle au texte de Tacite que Poussin ne le sera dans sa toile : « les amis jurèrent, *en touchant la main du mourant*, de laisser échapper leur vie plutôt que la vengeance »[33]. Mais si l'on songe à l'immense fortune qu'aura le geste vengeur, on peut penser que Poussin fit bien de s'éloigner de l'écrit et qu'il sut, tout en restant fidèle au monde de l'antiquité, introduire dans sa composition une invention du plus grand effet qui devait être réutilisée très fréquemment dans la peinture européenne du XVIII^e^ siècle.

La seconde variante, non moins intéressante, entre le tableau et le dessin, concerne l'arrière-plan. Si le motif du rideau apparaît déjà dans le dessin du British Museum, on

17

distingue clairement derrière le guerrier qui, à l'extrême gauche, tourne le dos au spectateur pour cacher sa douleur, un escalier à ciel ouvert que gravissent deux personnages. Là encore, Tacite livre l'explication : ne s'agirait-il pas des « émissaires de Pison... venus épier les symptômes fâcheux du mal »[34]. Sur les radiographies (**N° 20**) du tableau de Minneapolis se distingue clairement, sur la gauche, une trouée à ciel ouvert, et ainsi, à coup sûr, en un premier temps,



18

[redacted]

20

Poussin avait pensé placer ses figures devant un paysage[35].

Une copie ancienne du dessin de Londres, conservée au Kunstmuseum de Düsseldorf[36] (**N° 17***), a pour principal mérite d'être infiniment plus lisible que l'original, qui a beaucoup souffert. Elle permet également d'avancer que le dessin anglais a été quelque peu rogné, en tout cas sur les côtés, peut-être aussi dans le haut.

Le second dessin, lui aussi à la plume et au lavis de bistre, pose un problème d'un tout autre ordre. Il est conservé au musée Condé de Chantilly (**N° 18***), après avoir fait partie des collections les plus illustres, Chantelou (?), P.-J. Mariette (?), le peintre Lawrence, Coningham, Reiset, qui le vendit au duc d'Aumale, fils de Louis-Philippe et fondateur du musée Condé[37]. Là encore, tableau et dessin ne diffèrent guère dans la composition d'ensemble. La scène se déroule, cette fois-ci sans conteste, devant un fond d'architecture et le geste vengeur de la main levée semble trouvé, ou du moins, plusieurs des soldats qui se pressent près du mourant semblent l'esquisser sans que pour autant soit abandonnée la référence précise au récit de Tacite du guerrier touchant la main du mourant. Mais Poussin a voulu dégager le lit de Germanicus et faire du prince expirant le centre de sa composition. Agrippine, les deux mains sur le visage, semble accompagnée de cinq de ses enfants[38]. (Tacite lui en accorde six)[39] et de deux servantes, et non de trois enfants et d'une nourrice comme dans le tableau américain. Mais comment expliquer le groupe d'hommes qui figurent sur la gauche du dessin et dont l'un semble tenir à la main une tablette[40]? Là encore il n'est pas exclu que le texte de Tacite nous éclaire : « Il (Germanicus) écrit à Pison qu'il ne veut plus de son amitié. Beaucoup ajoutent qu'il lui ordonnait de quitter la province. » Est-ce la lettre de Germanicus que ce serviteur tient à la main? En tout cas les variantes avec le tableau ainsi qu'un style graphique qui paraît plus heurté ont fait avancer l'hypothèse (notamment par Walter Friedlaender)[41] que Poussin était revenu sur le thème de Germanicus et avait songé vers 1630 à une seconde composition de même sujet. Nous ne le croyons pas et pensons plutôt que Poussin, avant d'entreprendre sa toile, a lu le texte de Tacite la plume à la main, en cherchant l'épisode qui serait le plus frappant[42]. Nous verrons ailleurs que le *moment* choisi par Poussin dans le récit de Tacite est de ceux qui passionnèrent le plus les critiques du XVIII^e^ siècle. Germanicus écoute-t-il, va-t-il parler, a-t-il déjà parlé? Pour notre part, nous pensons que Poussin s'est arrêté dans son tableau au moment où Germanicus a parlé et où ses généraux jurent de le venger et s'apprêtent à lui toucher la main.

Le commanditaire et le milieu romain en 1627

Nous ne croyons pas inutile d'évoquer en quelques lignes la figure du cardinal Francesco Barberini et de le replacer dans cette Rome si vivante, alors capitale incontestée des arts[43].

Nous connaissons bien les traits du cardinal (1597-1679) par de nombreux portraits, notamment une gravure d'Ottavio Leoni datée de 1624 (**N° 22**), l'année qui suit son élévation à la pourpre[44]. Comme son oncle Urbain VIII et ses deux frères, Antonio, cardinal à l'âge de 19 ans en 1627, et Taddeo, Francesco s'intéressait à la littérature et aux arts. Entouré de Français comme le « déniaisé » (pour reprendre le titre d'un chapitre de la thèse de R. Pintard[45]) Jean-Jacques Bouchard (1600-1642), son secrétaire pour les lettres latines, ou son bibliothécaire Gabriel Naudé (1600-1653) et appréciant les peintres français, aussi bien Valentin que Simon Vouet, Francesco est une des figures essentielles de la vie culturelle romaine de la première moitié du siècle. Jusqu'à la mort de son oncle Urbain VIII en 1644, il intervient directement, ou par le biais de ses conseillers, dans toute commande officielle importante. Après trois ans d'exil en France, Francesco est autorisé par le nouveau Pape Innocent X à rentrer à Rome, mais le rôle des neveux d'Urbain VIII, qui avaient largement profité des libéralités de leur oncle, ne devait plus être ce qu'il avait été.

Si c'est un peu hâtivement que le pontificat d'Urbain VIII est devenu synonyme de baroque, il est cependant vrai qu'une nouvelle esthétique s'impose à Rome dans la troisième décennie du XVII^e siècle. La mort d'Annibal Carrache, en 1609, du Caravage l'année suivante, ouvraient le champ aux expériences picturales les plus variées. Des grands Bolonais, qui avaient tous travaillé à Rome, y laissant quelques-uns de leurs chefs-d'œuvre, Guido Reni (né en 1575), l'Albane (1578), le Guerchin (1591), Lanfranco (1582) et le Dominiquin (1581) que Poussin admirait tant, seuls les deux derniers y sont encore lorsque le Normand s'établit dans la Ville Éternelle. Trois artistes se disputent les commandes et tentent d'occuper la première place sous le nouveau pontificat : Pierre de Cortone (1596-1669) qui immortalisera la famille

22

Barberini dans le plafond qu'il lui consacra au palais familial (1633-1639); Andrea Sacchi (1599-1661) le préféré du cardinal Antonio; le Bernin enfin (1598-1680), qui travaille, aidé de François Duquesnoy, au baldaquin de Saint-Pierre dès l'accession d'Urbain VIII au trône pontifical. Architecte autant que sculpteur, il eut pour Poussin une profonde admiration, dont témoigne le *Journal* de Chantelou rédigé lors du voyage du Bernin en France au lendemain de la mort du peintre. Pour Poussin, plus âgé que Cortone et Sacchi, la rivalité était rude. Était-il capable de couvrir à fresque les vastes surfaces d'un plafond? Savait-il seulement composer savamment ces immenses tableaux d'autel dont la commande assurait la gloire? Encore fallait-il avant tout donner des preuves. La *Mort de Germanicus* allait être la plus importante et sans doute le succès du tableau compta-t-il pour beaucoup lorsqu'en février 1628, l'artiste fut choisi pour peindre le *Martyre de saint Érasme* (cf. **N° 34**) pour un des autels de Saint-Pierre[46]. Poussin, semblait-il, avait trouvé sa voie.

Poussin en 1627

Lorsque Poussin peint le *Germanicus*, il a trente-trois ans. Il est à Rome depuis trois ans et veut rapidement s'affirmer comme un des premiers artistes du temps. Où Poussin habitait-il lorsqu'il peignit la *Mort de Germanicus*? Les documents publiés par Jacques Bousquet sont sans ambiguïté[47]. Dès son arrivée à Rome, Poussin s'installe strada Paolina, l'actuelle via del Babuino, quartier général des artistes et en particulier des étrangers établis à Rome. En 1626, il habite toujours strada Paolina, paroisse San Nicola in Arcione avec le sculpteur flamand François Duquesnoy (1594-1643) — dont on sait qu'il devait faire plus tard le buste de la femme de Poussin — son frère Jérôme et le peintre Pierre Melin (et non, semble-t-il, Charles Mellin, rival de Poussin en 1630). L'année suivante, même paroisse, mais strada del Olmo 228, Poussin partage le logement de Marino Cicardo, maçon, de sa femme et d'un autre maçon. En 1628, Poussin a de nouveau déménagé et habite, seul cette fois, via del Babuino. Ce n'est que l'année suivante que Poussin aura un serviteur, « Desiderio Lorenese ». En 1630, il partage son logement avec le peintre d'architecture Jean Lemaire. Le 1er septembre de cette année, à la suite d'une grave maladie qui semble marquer un tournant dans sa carrière, il épouse, en la paroisse San Lorenzo in Lucina, Anne-Marie Dughet, dont le frère Gaspard, alors âgé de quinze ans, deviendra un des plus grands peintres de paysage de son temps.

Ces incessants changements d'adresse et de compagnons nous livrent une image combien vivante de la vie artistique de la Rome du XVIIe siècle.

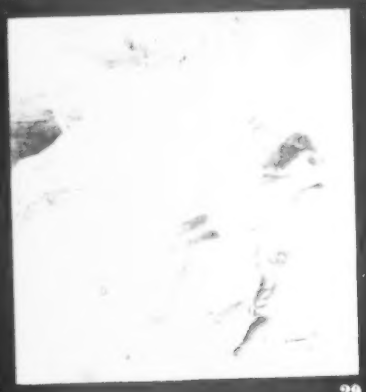
La via del Babuino devait ressembler à s'y méprendre au Montmartre du début de notre siècle ou au Montparnasse des années 20. Comment s'étonner alors qu'un individualiste aussi marqué que Poussin ait choisi cette vie et cette ville pour s'affirmer! Et que tous les artistes français nés entre 1590 et 1600, quasiment sans exception, se

37

soient rendus à un moment ou l'autre de leur carrière à Rome, paraît bien naturel.

Qu'a peint Poussin avant le *Germanicus*, quelle fut l'importance de cette toile pour les œuvres des années suivantes? Nous voudrions, en nous appuyant avant tout sur les toiles documentées de l'artiste peintes avant 1630, tenter un classement chronologique des tableaux de cette période conservés au Louvre, en utilisant bien évidemment les travaux fondamentaux de Denis Mahon et de sir Anthony Blunt[48].

Peu de dates sûres ponctuent les débuts de Poussin. Nous avons vu[49] que la première *Prise de Jérusalem* commandée par le cardinal Francesco Barberini en 1625, avait été livrée en 1626 mais l'œuvre n'existe malheureusement plus. L'*Adoration du Veau d'Or* (**N° 37***) de San Francisco, que l'on dit signée et datée de 1626, serait donc la composition essentielle de Poussin entre les *Batailles* de Moscou, Léningrad et du Vatican[50], peintes durant les voyages du cardinal Barberini, absent de Rome pratiquement sans interruption entre mars 1625 et octobre 1626, et le *Germanicus*. Le 4 février 1628, Poussin recevait commission du *Martyre de saint Érasme*[51] (cf. **N° 34**) pour Saint-Pierre (aujourd'hui au musée du Vatican), qui lui était payé entre juin et octobre 1629. Bellori, confirmé par Félibien, mentionne immédiatement après ce tableau, l'*Apparition de la Vierge à saint Jacques le Majeur* (**N° 33**), aujourd'hui au Louvre[52]. Le



29

27

26

36

25

30

31

33

32

34

35

procès Fabritio Valguarnera de juin 1631, nous donne la date de quelques autres tableaux. L'espagnol Valguarnera avait utilisé des diamants volés pour payer diverses œuvres dont il est fait état lors du procès, parmi lesquelles la *Peste d'Asdod* (**N° 35**) du Louvre[53] que Poussin avait commencé en 1630, un ou deux mois avant l'*Empire de Flore* de Dresde[54]. Le *Midas*[55], aujourd'hui à Ajaccio, également mentionné dans le procès, est donc antérieur à cette date. Ainsi le Louvre ne conserve-t-il que deux œuvres toutes deux peintes peu avant 1631, à des moments sensiblement rapprochés, dont la date soit certaine. La venue à Paris de la *Mort de Germanicus* devrait permettre de proposer pour les six tableaux du Louvre que l'on s'accorde à considérer comme des premières années du séjour romain de Poussin, une date précise. Poussin construit son œuvre avec la rigueur d'un architecte et une juste compréhension de l'évolution de son style permet de mieux saisir la « méditation intellectuelle » d'un des plus grands esprits de son siècle.

Disons d'abord que pour nous l'*Adoration du Veau d'Or* (**N° 37***) ne peut revenir à Poussin[56]. Tableau grossièrement peint, maladroitement composé, aux couleurs violentes, il n'aurait pas retenu l'attention des érudits si celle-ci n'avait été arrêtée par la signature, un curieux monogramme NP et la date, lue en un premier temps 1629 puis 1626; et aussi si l'on avait pu voir plus souvent le tableau qui n'est pas venu à Paris lors de l'exposition *Poussin* de 1960 et qui, depuis 1952, est exposé dans un musée difficile d'accès pour les Européens.

Ainsi, une fois écartée l'*Adoration du Veau d'Or*, que nous pensons pour notre part être un faux ancien dû peut-être au peintre napolitain Andrea da Leone[57] ou du moins un pastiche de cet artiste versatile si l'on admet que le monogramme est une adjonction ancienne, il reste à dresser la liste des tableaux exécutés par Poussin après son arrivée à Rome, ou du moins entre les *Batailles* et le *Germanicus*. On sait que ces trois années furent difficiles pour l'artiste, mais nous croirions volontiers, et la technique libre et rapide du *Germanicus* vient le confirmer, que Poussin peignit en abondance durant cette période, avec cette « furia di diavolo » dont le cavalier Marin faisait déjà l'éloge[58]. On sait également qu'avant de s'installer à Rome, Poussin vécut plusieurs mois à Venise : les marques de ce séjour sont encore visibles dans le *Germanicus*. Peut-on avancer que les tableaux au coloris le plus nettement « néo-vénitien » pourraient avoir été peints durant ces années capitales?

Les six tableaux du Louvre sont célèbres. Ils sont considérés par Sir Anthony Blunt et Denis Mahon comme postérieurs à 1627 et peints après le *Germanicus*[59]. Pour notre part, nous voudrions les déplacer et les situer, à une exception près peut-être, avant le *Germanicus*, avant 1627[60].

Mais commençons par notre autocritique concernant une œuvre que nous avons publiée il y a quelques années, lors de son achat par le Louvre, l'*Olympos et Marsyas*[61] (**N° 29**). Nous la pensions alors des années 1630, c'est-à-dire du moment de la *Peste d'Asdod*. Nous la placerions aujourd'hui

volontiers bien plus tôt et aimerions voir en elle une œuvre peinte peu avant la *Mort de Germanicus*. Que l'on rapproche le visage de la suivante à l'extrême droite du tableau américain de celui d'Olympos : le sentiment de tristesse qu'exprime l'un n'est guère éloigné de la paisible mélancolie qui se dégage du second. Certes, il est fort difficile de comparer un tableau à sujet mythologique à une œuvre qui puise son inspiration dans l'Histoire, d'autant plus que ces toiles sont dans des états de conservation très différents, mais il ne nous paraît pas exclu que dans ces années de recherches où Poussin travaille énormément, en tout cas bien plus qu'au temps de sa maturité où chaque tableau sera longuement médité avant d'être entrepris, l'artiste ait créé des toiles d'inspiration homogène et de coloris voisin : le *Triomphe de Flore* (**N° 27**), la *Grande Bacchanale*, dit les *Andriens* (**N° 36**), l'*Écho et Narcisse* (**N° 30**), l'*Olympos et Marsyas*, de même le fragment du *Vénus et Mercure* (**N° 28**) de Dulwich, conduisent tout naturellement à la *Mort de Germanicus*. La comparaison de ces œuvres avec le tableau de Minneapolis et le *Massacre des Innocents* (**N° 25**) du Petit Palais, et surtout le *Mercure, Hersé et Aglaure* (**N° 26**) de l'École des Beaux-Arts[62], permettra de se prononcer avec plus de certitude. Si l'on ajoute qu'au lendemain de la livraison de la *Mort de Germanicus*, Poussin reçoit la commande du *Martyre de saint Érasme* dont le Louvre possède une bonne copie ancienne[63], qu'il entreprend ensuite l'*Apparition de la Vierge à saint Jacques le Majeur* (**N° 33**), puis les *Philistins frappés de la peste*, dit aussi la *Peste d'Asdod*[64], tableaux extrêmement différents les uns des autres et dont nous connaissons avec précision les dates, on comprend mieux à quel point il est difficile de tenter de fixer une place exacte à une œuvre comme l'*Inspiration du Poète Lyrique* (**N° 32**) que pour notre part nous situerions avec hésitation vers 1628, juste avant le *Saint Jacques le Majeur* avec lequel elle partage une monumentalité dans les figures que l'on n'avait jusqu'à présent guère rencontrée si ce n'est dans le *Massacre des Innocents* de Chantilly[65].

Du *Triomphe de Flore* à l'*Écho et Narcisse*, de l'*Inspiration du Poète* au *Saint Jacques*, de la *Mort de Germanicus* à la *Peste d'Asdod*, Poussin a, en cinq ans, amplement montré ce dont il était capable. Appliquant un coloris différent selon le sujet qu'il aborde, modifiant à plaisir ses types de compositions, passant du lyrique au tragique, de l'émouvant au monumental, de l'épique au romantique, Poussin avait fait une brillante démonstration de son talent. Il allait construire un des œuvres les plus originaux de toute l'histoire de la peinture.

38

39

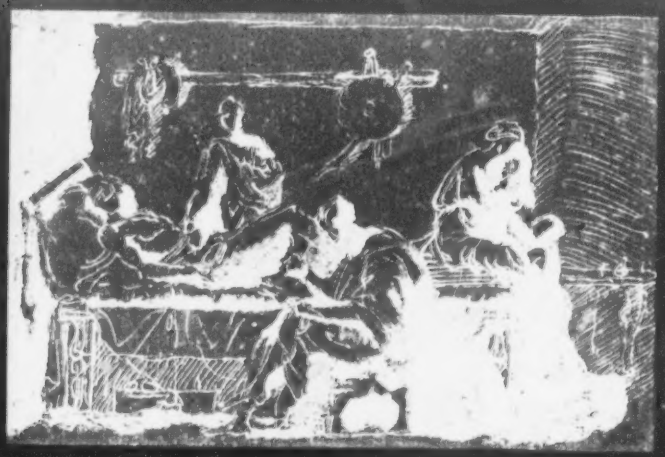
40

Le thème du lit funéraire chez Poussin

Poussin reviendra, à plusieurs reprises dans sa carrière, sur le thème du lit funéraire. Tout d'abord dans deux tableaux à sujet religieux, les deux *Extrême-Onction* (**N**os **38*** et **39***) (duc de Rutland à Belvoir Castle et duc de Sutherland en prêt à la Galerie Nationale d'Edimbourg) pour les deux séries des *Sept Sacrements* commandées par Cassiano dal Pozzo et Chantelou[66]. Dans la première version, plus claire, peinte avant le voyage à Paris de 1640 à 1642, Poussin abandonne l'idée du rideau qui sépare les propagonistes de la scène de l'arrière-plan, mais la pleurante accoudée au lit de mort qui cache son visage dans sa main droite, reprend, tout en la modifiant considérablement, la figure d'Agrippine de la *Mort de Germanicus*. La seconde version, entreprise le 14 avril 1644 et peinte en clair-obscur, dans une tonalité bien plus sombre, dans laquelle l'idée du rideau réapparaît, est d'un caractère solennel, tragique et volontairement émouvant (dessins préparatoires au Louvre et dans une coll. part. parisienne) (**N**os **40** et **41**). Rien ou presque ne subsiste de ce stoïcisme et de cette maîtrise de soi dont faisaient preuve les protagonistes de la première version comme ceux de la *Mort de Germanicus*.

C'est cependant généralement le *Testament d'Eudamidas* (**N**o **42***) qui est rapproché de la *Mort de Germanicus*. Encore plus célèbre au XVIIIe siècle que ce dernier tableau, comme Richard Verdi[67] en a fait la magistrale démonstration, le *Testament*

42



43

d'Eudamidas que l'on s'accorde à dater de peu avant 1655 et pour lequel Hambourg conserve un superbe dessin préparatoire inédit[68] (**N° 43***), nous montre, suivant le récit de Lucien que Poussin devait connaître par l'intermédiaire des *Essais* de Montaigne, le soldat Eudamidas, dans le dénuement le plus grand, dictant ses dernières volontés. Par-delà le thème du lit funéraire, par-delà la clarté et la simplicité de la composition, c'est l'exemplarité de la scène, la lisibilité avec laquelle Poussin avait su rendre les sentiments qui animent chacun des cinq protagonistes qui fit l'immense fortune du tableau, « une chose sublime » pour reprendre les mots de Diderot, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Pouvons-nous encore être touchés par ces tableaux comme l'étaient les peintres et les écrivains du XVIII^e siècle et d'une bonne partie du XIX^e? La peinture d'histoire n'est plus de mode. Nous avons pris goût à une peinture d'accès facile, purement tactile, sans grande ambition intellectuelle, où le plaisir de l'œil semble prévaloir sur celui de l'esprit. Quant à croire qu'une œuvre puisse avoir valeur d'exemple et une portée morale, cela semble aujourd'hui une idée bien périmée, qu'il s'agisse de la peinture d'histoire encore incomprise d'une vaste partie du public ou de tableaux religieux, de plus en plus souvent relégués loin des yeux des croyants.

Certes, on s'accorde à admirer dans la *Mort de Germanicus* la solennité de la scène, la dignité et la grandeur avec laquelle elle est rendue, la maîtrise et l'aisance de l'artiste dans l'agencement de sa composition. Nous croyons qu'il faut aller plus loin. Limiter l'œuvre de Poussin à ces appréciations quelque peu extérieures, c'est n'en découvrir qu'un aspect, c'est s'arrêter à la forme sans tenter de voir plus avant.

Premier chef-d'œuvre de Poussin sur le mode héroïque, la *Mort de Germanicus*, par-delà les références archéologiques et la beauté formelle, témoigne des ambitions suprêmes de l'artiste, évoquant avec le pinceau les grands thèmes de la destinée humaine, la mort, la souffrance, la douleur, l'injustice, la compassion, la solidarité et la vengeance.

Notre propos, dans le cadre d'un tel catalogue, n'était pas de republier chaque texte concernant la Mort de Germanicus : *il suffit pour cela de se référer à la bibliographie du fondamental ouvrage d'Anthony Blunt (1966) ou au Catalogue du musée de Minneapolis (1969) qui ne donnent pas moins de cent références concernant le tableau; pas plus de dresser la liste exhaustive de toutes les copies que seul aurait pu fournir le dépouillement systématique des archives, des inventaires et des ventes depuis le* XVII^e *siècle jusqu'à nos jours.*

La « fortune critique » que nous présentons ici est donc volontairement sélective en même temps que chronologique, procédant année par année et distinguant quatre grands moments dans l'histoire de l'œuvre : les textes du XVII^e *siècle où le moindre document a sa valeur, puis, à partir de 1719 (abbé Dubos) et jusqu'en 1823 (Quatremère de Quincy) où, parmi l'abondance des critiques, seules les plus originales ont été retenues. Enfin, après le relatif silence du* XIX^e *siècle que seuls viennent interrompre les récits de quelques voyageurs séjournant à Rome, nous n'avons choisi, parmi les écrits sur Poussin de l'époque contemporaine, que les plus révélateurs et les plus importants, ceux qui ont permis une meilleure compréhension de l'œuvre du grand maître.*

II

LA « MORT DE GERMANICUS » ET SA POSTÉRITÉ

1633-1719 : Les premiers documents

1633

Devenu vice-chancelier du Saint-Siège en 1631, le cardinal Francesco Barberini transfère sa collection du Palais Barberini au Palais de la Chancellerie. Le 28 janvier 1633, deux portefaix du nom de Leone et Palestrina transportent la *Mort de Germanicus* et la première *Prise de Jérusalem* aujourd'hui disparue *(Archives Barberini*, Lavin, Doc. 239) (**N° 44***).

avant 1649

COPIE ANONYME. Le cardinal Francesco, avant 1649, avait déjà fait faire une copie du tableau qu'il offrit ensuite à un « Abbé de Venise ». Celle-ci mesure environ 10 palmes de large alors que les dimensions de l'original varient, selon les inventaires, entre 8 × 6 et 9 × 7 palmes; il est possible que ces dimensions plus grandes se réfèrent à la toile, cadre compris : « Tre quadri con cornice liscie dorate cioe uno la copia di germanico di Monsù di Possino di p.mi dieci incirca... » *(Archives Barberini*, Lavin, III. Inv. 49.1017).

1649

Le cardinal Francesco à son retour d'exil fait dresser l'inventaire de ses collections à la Chancellerie. Le tableau est mentionné et son cadre noir rehaussé d'or décrit. Le rédacteur

le nomme tout d'abord « Empoisonnement de Gallicola », puis rectifie en indiquant le véritable sujet (*Archives Barberini*, Lavin, III. Inv. 49.603) (**N° 45***).

1656-7?
COPIE? Jacques Martin, médecin arrivé à Rome en 1653 ou 54 et auteur d'un début de traduction de l'*Istoria del Concilio di Trento* de Sforza Pallavicino parue pour la première fois en 1656 et 57, avait dédié sa préface à Francesco Barberini; il y raconte l'anecdote suivante : on admirait dans le cabinet du cardinal un tableau de Poussin et un jour, « un autre peintre, impatient de parvenir au temple de la Renommée mais cheminant sur les traces d'autrui (...), demanda l'autorisation de copier un original si parfait qu'il se pouvait dire la copie de la perfection, sinon la perfection même; il la demanda, et il l'obtint ». La copie était si exacte que Poussin lui-même feignit de ne pouvoir la reconnaître de son tableau ! Et le cardinal déclara : « Que soient conservées l'une et l'autre peintures (...) et que soit récompensé le mérite d'un peintre qui a su retrouver le secret de multiplier l'or et les pierres précieuses ». Peut-on se fier à la vraisemblance de ce récit rapporté par R. Pintard (*Actes*, 1960 I, p. 42-44, II, p. 45 et suiv.)? N'est-il pas pure flatterie à l'égard d'un puissant protecteur? Et s'agit-il enfin de la *Mort de Germanicus*?

Vers 1660-75
MALVASIA. C'est la première mention écrite que nous connaissons concernant le tableau : pour Carlo Cignani (1628-1719) dont Malvasia écrit la vie, Poussin, plus que le Dominiquin (1581-1641) est « le peintre le plus rigoureux dans tous les domaines de l'art qui fut jamais au monde, célébrant (Cignani) la *Mort de Germanicus*, par lui faite pour le prince de Palestrina, comme le plus beau tableau du monde... » (trad. de l'italien : C. C. Malvasia, *Vite di Pittori Bolognesi* (ca. 1660-75), rééd. A. Arfelli, Bologne, 1961, p. 47-48).

1663
GRAVURE de Guillaume Chasteau (1635-1683) (**N° 46**). En sens inverse. La dédicace latine à Gilles Renard est datée de 1663, et les vers qui l'accompagnent sont de Michel de Marolles (1600-1681). (cf. A. Andersen, *op. cit.*, 1863, n° 327, R.A. Weigert, *Bibliothèque Nationale-Inventaire du Fonds Français-Graveurs du XVII^e siècle*. Paris, 1951, II, n° 35 et G. Wildenstein, *op.cit.*, 1955, pl. p. 256). Ces trois auteurs décrivent divers états de la gravure avec différentes adresses; celui que nous exposons et dont le cuivre est à la Chalcographie du Louvre (**N° 47**) (P. J. Angoulvent, *La Chalcographie du Louvre*, Paris, 1926, n° 1224) n'en possède aucune.
Cette gravure, la plus ancienne que l'on connaisse, date de l'année de la réception à l'Académie de l'auteur, le 28 décembre 1663 (*Procès-Verbaux de l'Académie*, Paris, 1875, I, p. 241). Elle fut peut-être exécutée à Rome où l'artiste habita et « eut à graver plusieurs planches pendant le séjour qu'il (y) fit (...) qui lui firent honneur » (P.J. Mariette, *Abecedario*, Paris, 1851-3, I, p. 361-62).
Une gravure anonyme (**N° 48**), en sens inverse de celle de Chasteau (Andresen, *op. cit.*, 1863, n° 328) semble en être la copie (Wildenstein, *op. cit.*, 1955, p. 256).

1665
LE BERNIN. Chantelou, grand admirateur de Poussin, rapporte les paroles du Bernin (1598-1680) venu à Paris en 1665 : « Le Cavalier a ajouté (...) qu'on voit que le Poussin, qui était le plus grand peintre et le plus savant qui fût, après avoir imité un temps le Titien, s'était enfin arrêté à Raphaël, faisant connaître par là qu'il l'estimait au-dessus des autres. L'abbé Butti a dit qu'il avait vu de lui le beau tableau de Germanicus. Le Cavalier Bernin lui a dit :

Il faut aller voir ceux qu'a le signor de Chantelou, c'est tout autre chose. Il y en a sept qui sont les Sacrements, que je regarderais six mois sans me lasser ». (P. Fréart de Chantelou, *Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France*, publié par L. Lalanne, Paris, 1885, p. 222 et J. Thuillier, *Actes*, 1960, II, p. 130).

1666

COPIE par Carlo Viva. En 1666, c'est Maffeo Barberini, prince de Palestrina, qui possède le tableau. Son oncle, le cardinal Antonio, en fait faire une copie par le copiste professionnel Carlo Viva, dit Carluccio Napolitano. *(Archives Barberini*, Lavin, Doc. 242) (**N° 49***).

La copie entre alors dans les collections du cardinal Antonio, au Palais ai Giubbonari et figure sans attribution à l'inventaire après décès de celui-ci en 1671; elle est évaluée à 70 écus : *(Archives Barberini*, Lavin, IV, Inv. 71.424). Cette version anonyme apparaît de nouveau en 1672, dans le partage de la succession du cardinal et échoie au prince Maffeo *(Archives Barberini*, Lavin, IV, hered. 72.340). Aucune copie semblable n'est ensuite citée dans des inventaires postérieurs.

1672

BELLORI publie en 1672 une « *Vie* » de Poussin, la première en date, d'une importance capitale. Pour lui c'est Poussin qui a choisi le sujet du tableau qu'il date de 1627 : « Mais dès son retour à Rome de ses légations de France et d'Espagne, le cardinal Francesco Barberini l'employa à peindre et lui, choisit de représenter la mort de Germanicus, sujet tragique, avec beaucoup d'affection, et du coloris le plus excellent. » (trad. de l'italien : G. P. Bellori, *Le Vite de'Pittori, Scultori ed Architetti moderni...*, Rome, 1672, p. 413).

FÉLIBIEN. Les 3e et 4e *Entretiens* de Félibien paraissent pour la première fois en 1672 : « M. Poussin a peint la femme de Germanicus d'une manière convenable à la grandeur et à la générosité d'une princesse qui voit mourir son mari. S'il eût représenté une paysanne touchée d'une semblable douleur, il l'aurait peinte dans une posture plus désespérée, parce que le simple peuple qui ne prévoit jamais les maux s'abandonne au désespoir quand ils arrivent; : mais la douleur des personnes de condition et d'esprit n'est jamais accompagnée de méséance et de trop d'emportement. » (A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres...*, rééd. Trévoux, Paris, 1725, II, p. 345-6 et J. Thuillier, *Actes*, 1960, II, p. 157.

ap. 1672

Vers 1666, le cardinal Francesco Barberini avait donné le tableau à son neveu Maffeo Barberini, prince de Palestrina. L'œuvre de Poussin retourna ensuite au Palais des Quatre Fontaines, dit aussi Palais Barberini ou Palestrina, et fut inventoriée dans la collection de Maffeo après 1672 *(Archives Barberini*, Lavin, VII. Alpha 72 + 192).

1675-79

SANDRART (1606-1688), peintre et ami de Poussin, consacre quelques lignes à l'artiste qu'il avait connu à Rome dans les années 1630 : « Ainsi ont été merveilleusement bien exécutés par lui l'Officier romain Germanicus couché dans son lit et empoisonné, son épouse et plusieurs officiers jurant de le venger à cause de son innocence, tous habillés selon la mode de l'époque et rendus très bien et de façon pensée... » (trad. de l'allemand : J. von Sandrart, *Teutsche Academie...*, rééd. A.R. Peltzer, Munich, 1925, p. 258).

1677-78

COPIE par Giovanni Remigio. « Germanicus. Une copie d'après Poussin, l'original fameux. » Mentionnée en 1677 dans une lettre de Remigio à Isham, collectionneur anglais à Rome vers 1677-78 : « le Germanicus que j'ai commencé » et dans une autre de 1678 : « j'ai maintenant

terminé le tableau de Germanicus ». (trad. de l'anglais : G. Burdon, « Sir Thomas Isham, an English collector in Rome in 1677-78 », in *Italian Studies*, 1960, XV, p. 6 et A. Blunt, *Catalogue*, 1966, p. 114).

av. 1678

PASSERI (vers 1610-1679), qui écrit avant 1678, mais dont l'ouvrage n'a été publié qu'en 1772, assigne une autre date au tableau; il place la commande après 1630 : « Après quelques années (après 1630) il peignit ce beau tableau de l'histoire de Germanicus pour le card. Francesco Barberini et qui est aujourd'hui dans la galerie du prince de Palestrina. » (trad. de l'italien : G.B. Passeri, *Vite de'pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Rome, 1772, p. 352).

1679

FÉLIBIEN. C'est à cette date que paraissent les 5e et 6e *Entretiens* au cours desquels les allusions aux œuvres de Poussin se multiplient. Félibien se refère au *Sacrifice d'Iphigénie* de Timanthe comme source d'inspiration pour la figure d'Agrippine et mentionne une copie de l'œuvre : « Il faut mettre de la différence dans les actions des figures selon les divers sujets... Cela se trouve observé dans le Tableau de Germanicus dont vous fîtes faire une copie étant à Rome. On y voit ces différents degrés de douleur parfaitement exprimés. La tristesse ne paraît pas si forte dans les jeunes enfants de ce Prince que dans sa femme. Il y a seulement sur leurs visages des marques de cette tendresse, dont leurs jeunes cœurs pouvaient être capables. Les Capitaines qui sont présents font paraître leur douleur par leurs actions, et font voir à Germanicus le désir qu'ils ont de venger sa mort. Il y a d'autres Officiers et quelques Soldats qui versent des larmes, et qui par leur contenance témoignent le déplaisir qu'ils souffrent de perdre ce Prince dans la fleur de son âge...
Et parce, dit Pymandre, qu'on ne connaît pas toujours aisément quelle est la douleur des femmes à la mort de leurs maris, le Poussin a laissé à deviner, dans son tableau, celle d'Agrippine, qui se cache le visage avec un mouchoir. C'est l'adresse de cet excellent Peintre, repartis-je, qui n'a pas crû pouvoir mieux exprimer une douleur excessive, qu'en couvrant le visage de cette Princesse, à l'imitation de cet ancien Peintre que nous venons de nommer. » (Félibien, *op. cit.*, — cf. 1672 —, III, p. 221-22 et J. Thuillier, *op. cit.*, même date, p. 182)

1681-1728

BALDINUCCI. L'auteur, en ce qui concerne Poussin, reprend le texte de Bellori (voir 1672) : « Et l'artiste se mit aussitôt à peindre le tableau si célèbre de la *Mort de Germanicus.* » (trad. de l'italien : F. Baldinucci, *Notizie de professori del disegno da Cimabue in qua, ed. accreciuta da D.M. Mani*, Florence, 1767-74, XVI, p. 100)

1685

FÉLIBIEN. Le huitième *Entretien* est consacré au seul Poussin : « Le cardinal Barberini étant de retour de ses légations de France et d'Espagne donna de l'emploi à Poussin, qui d'abord fit ce beau tableau de Germanicus que vous avez vû à Rome, et dont les nobles et savantes expressions vous touchaient si fort. » (Félibien, *op. cit.* — cf. 1672 —, IV, p. 17-18 et 82)

1686

Après la mort de Maffeo Barberini, en 1686, le tableau passe en héritage à son fils Urbano, nouveau prince de Palestrina, et figure à l'inventaire dressé à ce moment là *(Archives Barberini*, Lavin, VII. Inv. 86.234)

ap. 1686

Urbano fait évaluer peu après 1686, par le peintre Carlo Maratta (1625-1713) cinquante-huit des tableaux qu'il vient d'hériter. Celui-ci hésite devant la *Mort de Germanicus*, l'apprécie d'abord 6 000 écus, chiffre qu'il remplace ensuite par 7 000 : « Un quadro rappresentante Germanico di Possino ~~6 000~~ 7 000 ». *(Archives Bar-*

berini, Lavin, VIII. Mar. Stim. 16) (**N° 50***). Ainsi, en une soixantaine d'années, l'œuvre est estimée plus de cent fois le prix qu'elle avait été payée à l'artiste. Maratta, au cours de la même expertise, prise un Titien 1 500 écus, un Dominiquin 1 200, un Carrache 5 000 et un Raphaël 6 000 (cet inventaire a déjà fait l'objet d'une publication de C. d'Onofrio, *Roma vista da Roma*, Rome, 1968, p. 431).

1689

Robert de COTTE, architecte (1656-1735), lors du traditionnel voyage d'Italie, séjourne à Rome du 28 septembre 1689 au 6 décembre de la même année (B. Jestaz, *Le Voyage d'Italie de Robert de Cotte...*, Paris, 1966, p. 35, 38). Voici quelles furent ses impressions en visitant le « Palais Palestrin » : « Jamais je n'ai tant vu de si bons tableaux que dans ce palais, il y en a de tous les bons maîtres mais en quantité. Il y en a beaucoup (moins?) dans l'appartement du cardinal que dans l'autre. Je remarquai le Britanicus du Poussin dans l'appartement du premier » *(Relation du voyage de Robert de Cotte en Italie*, manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale publié par B. Jestaz, *op. cit.* p. 204). Dans un autre manuscrit de R. de Cotte (toujours à la B. N.), on trouve un « Mémoire du Palais Palestrin » où l'auteur cite cette fois sous son véritable nom « le germanicus du poussin ». (Ph. de Chennevières-Pointel, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris, 1847-62, III, p. 154 et J. Thuillier, *Actes*, 1960, II, p. 204).

1693

ROSSINI. « Dans la huitième chambre (du Palais Barberini), la *Mort de Germanicus* de Nicolas Poussin, c'est un des plus beaux tableaux de Rome, et on dit que le Grand-Duc en offrit quinze mille écus. » (trad. de l'italien : P. Rossini, *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma...*, Rome, 1760, p. 98 (1re éd. : 1693) et J. Thuillier, 1960, *Actes*, II, p. 209)

1693-95

LOMÉNIE DE BRIENNE. Fervent partisan des coloristes, Brienne (1635-1698) n'en demeure pas moins un grand admirateur de Poussin, le plus grand peintre à ses yeux : « La *Mort de Germanicus* si bien représentée fit connaître le Poussin. Le cardinal François Barberin en fut si content qu'il la fit placer dans la Chancellerie où elle est encore. » (Le tableau, à l'époque où écrit Brienne enfermé à Saint-Lazare, n'est plus à la Chancellerie mais au Palais Barberini.) (L. H. Loménie, Comte de Brienne, *Discours sur les ouvrages des plus excellents peintres...*, manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale, publié par J. Thuillier, *Actes*, 1960, II, p. 213 et aussi p. 223 et en extraits par L. Hourticq, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, XXXIII, p. 57 et suiv., 237 et suiv., 326 et suiv., puis in *La Jeunesse de Poussin*, Paris, 1937, p. 267).

1699-1700

FLORENT LE COMTE, auteur du premier catalogue des graveurs de Poussin reproduit par G. Wildenstein *(op.cit.*, 1955, p. 280), dans sa *Vie de Poussin*, se contente de reprendre les ouvrages antérieurs de Félibien (cf. 1672, 1679 et 1685) ou de R. de Piles *(Abrégé de la Vie des Peintres...*, Paris, 1699) : « Le Cardinal Barberin de retour à Rome lui fit faire ce beau Germanicus que l'on y voit encore aujourd'huy. » (Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture...*, Bruxelles, 1702, III, p. 25 (1re éd. : Paris, 1699-1700)

1700

GRAVURE de Jacques Coelemans (1654-1735) (**N° 51**) d'après un intéressant pastiche de l'original de Poussin, autrefois dans la collection Boyer d'Eguilles et dont la localisation actuelle est ignorée; la dédicace en est la suivante : « *La Mort de Germanicus* gravée par I. Coelemans en MDCC d'après et de la même grandeur de l'esquisse de N. Poussin qui est

31

dans le cabinet de Monsieur Boyer à Aix en Provence. »

« Ce prince, l'espérance de l'Empire, se sentant mourir, recommande sa femme et ses enfants à ses amis qui de leur côté s'engagent de venger sa mort. L'original de ce tableau, l'un des plus pathétiques qu'ait faits le Poussin, est à Rome dans le Palais Barberin, celui-ci en est l'esquisse ou la première pensée. » *(Recueil d'estampes d'après les tableaux des peintres les plus célèbres... qui sont dans le cabinet de M. Boyer d'Aguilles... gravées par Jacques Coelemans d'Anvers*, Paris, chez P. J. Mariette, MDCCXLIV (1744), p. 14, nº V, 1re éd. : 1709).

Cette gravure est cataloguée par Andresen *(op.cit.* 1863, nº 329) et Wildenstein *(op.cit.* 1955, p. 257).

Ph. de Chennevières, au cours d'une étude sur l'hôtel d'Eguilles à Aix, donne la date de 1700 qui est confirmée par la dédicace : « Coelemans grava en 1700 une esquisse de la *Mort de Germanicus*, rapportée, j'imagine, par Boyer d'Eguilles, lors de son voyage, qui eut lieu aux environs de la mort de Poussin, en 1665. » (Chennevières, *op. cit.* ; — cf. 1689 —; I, p. 143)

1707

Gérard de LAIRESSE (1641-1711), auteur d'une *Mort de Germanicus* (**Nº 63***) (cf. p. 48 du présent catalogue) et très soucieux de « convenance », reproche à Poussin d'avoir « donné un casque romain à des Grecs » (!) dans son tableau. (G. de Lairesse, *Le grand livre des peintres*, Paris, 1787, II, p. 551 ; 1re éd. : Amsterdam 1707)

1714-15

CAYLUS. « Il y a un petit appartement en entresol du Prince, plein de petits tableaux, parmi lesquels il y en a de très bons comme un Poussin et un Paul Véronèse. » (A.C. Ph. Comte de Caylus, *Voyage d'Italie (1714-15)*, publié par A.A. Pons, Paris, 1914, p. 284)

1715

COPIE anonyme. « La *Mort de Germanicus*, d'après le Poussin b.b.d., appartenant pour un tiers aux époux Guinand — 162 l. » (« Inventaire après décès d'Anne Cavin, femme de Claude-Charles Guinand, marchand tapissier, bourgeois de Paris, dressé à son domicile, rue de la Cossonerie », le 3 septembre 1715). Dans le même inventaire une copie d'après l'Albane est prisée 30 l, une autre d'après Téniers, 12 l. (M. Rambaud, *Documents du Minutier Central concernant l'Histoire de l'Art (1700-1750)*, Paris, 1964-71, II, p. 826)

1716

COPIE par Le Brun (1619-1690). « La *Mort de Germanicus* entouré de ses officiers supérieurs, une pièce peu commune et magnifique, par Le Brun peintre, h. 4 pieds un quart sur 6 pieds un quart » (Vente du 24 avril 1716, nº 8, Amsterdam, in G. Hoet, *Catalogus of Naamlyst van Schilderyen...*, La Haye, 1752-70, I, p. 189 ; trad. du hollandais).

Tout porte à croire que cette œuvre (si elle est, comme il paraît peu probable, de la main de Le Brun) soit d'après l'original de Poussin, bien que le catalogue de la vente ne donne aucune précision.

1718
COPIE anonyme. « Un grand tableau sur toile représentant la *Mort de Germanicus*, prisé 20 l. » (« Inventaire dressé après le décès d'Antoinette Thérèse de La Fond de Bois-Guérin des Houlières, décédée en sa maison de la rue Neuve des Petits Champs... », le 12 août 1718, (bien qu'il n'y soit pas fait allusion, on peut supposer qu'il s'agit d'une copie du tableau de Poussin) publié par D. Wildenstein, *Inventaires après décès d'artistes et de collectionneurs français du XVIII^e siècle...*, Paris, 1967, p. 56).

1719-1823 : De l'abbé Dubos à Quatremère de Quincy, le tableau devient l'objet de discussions esthétiques

1719
L'abbé DUBOS (1670-1742), diplomate, historien, membre de l'Académie Française, publia dans les *Réflexions Critiques sur la Poésie et la Peinture* (1719) souvent rééditées, un texte capital à l'origine de l'immense fortune du tableau (cf. à ce sujet le commentaire de R.G. Saisselin, « Ut pictura poesis : Dubos to Diderot », in *Journal of Aesthetics and Art criticism*, 1961, XX, p. 147-9).
La peinture, comme la poésie peut exciter en nous des passions : «... Il paraîtrait peut-être extraordinaire à bien du monde et même à des peintres de profession, d'entendre dire que des tableaux, que des couleurs appliquées sur une toile puissent exciter en nous des passions : cependant cette vérité ne peut surprendre que ceux qui ne font pas attention à ce qui se passe dans eux-mêmes. Peut-on voir le tableau du Poussin qui représente la mort de Germanicus, sans être ému de compassion pour ce Prince et pour sa famille, comme d'indignation contre Tibère? » (I, p. 33).
Mais la difficulté pour le peintre est de décrire les passions sur une simple toile : «... Par exemple, le Poussin a bien pu dans son tableau de la mort de Germanicus exprimer toutes les espèces d'affliction dont ses amis furent pénétrés, quand il mourut empoisonné entre leurs bras : mais il ne lui était pas possible de nous rendre compte des derniers sentiments de ce Prince si propres à nous attendrir. Un poète le peut faire : il peut lui faire dire : Je serais en droit de me plaindre d'une mort aussi prématurée que la mienne, quand bien même elle arriverait par la faute de la nature; mais je meurs empoisonné; poursuivez donc la vengeance de ma mort, et ne rougissez point de vous faire délateurs pour l'obtenir : la compassion du public sera du côté de pareils accusateurs. Un Peintre ne saurait exprimer la plupart de ces sentiments; il ne peut encore peindre dans chaque tableau qu'un des sentiments qu'il lui est possible d'exprimer. Il peut bien, pour donner à comprendre le soupçon qu'avait Germanicus que Tibère fût l'auteur de sa mort, faire montrer par Germanicus à sa femme Agrippine une statue de Tibère, avec un geste et avec un air de visage propres à caractériser ce sentiment; mais il faut qu'il employe tout son tableau à l'expression de ce sentiment-là. » (I, p. 80-1)

L'abbé Dubos termine par un paragraphe sur la justification, en peinture, de l'imitation des maîtres anciens : « Comme les peintres parlent tous, pour ainsi dire la même langue, ils ne peuvent pas employer les traits célèbres, dont un autre peintre s'est déjà servi, lorsque les ouvrages de ce peintre subsistent encore. Le Poussin a pu se servir de l'idée du peintre grec qui avait représenté Agamemnon la tête voilée au sacrifice d'Iphigénie, pour mieux donner à comprendre l'excès de la douleur du père de la victime. Le Poussin a pu se servir de ce trait pour exprimer la même chose, en représentant Agrippine qui se cache le visage avec les mains dans le tableau de la mort de Germanicus. Le tableau du peintre grec ne subsistait plus quand

le peintre français fit le sien. Mais le Poussin aurait été blamé d'avoir volé ce trait, s'il se fût trouvé dans un tableau ou de Raphaël ou de Carrache. » (II, p. 78-9. Dubos, *op.cit.* 6e éd. Paris, 1755)

1720
COPIE par Mignard (1612-1695). Au cours de l'incendie du « chantier » de l'ébéniste Boulle, survenu le 30 août 1720, périt entre autres « un Germanicus de Mignard d'après le Poussin — 1 200 livres ». La copie de Mignard est appréciée à un prix plus élevé que tous les originaux de Patel, Le Brun, Bourdon, etc. (« Incendie du Chantier du Sr Boulle », in *Archives de l'Art Français, Documents* IV, 1855-56, p. 343). Rien ne confirme l'existence d'une copie par Mignard qui connaissait sûrement l'œuvre originale.
Est-ce ce tableau qui est mentionné dans le testament de l'artiste, le 29 octobre 1663 : « Monsieur Verrier (?) doit à M. Mignard douze pistoles de restant à payer pour un tableau de Germanicus qu'il lui a vendu... » *(Archives de l'Art Français, Documents* V, 1857-58, p. 48)

1722
RICHARDSON. La renommée croissante de l'œuvre de Poussin ne peut s'expliquer par le seul texte de l'abbé Dubos. Celui de Jonathan Richardson (vers 1665-1745), plus sévère, est lui aussi capital. S'il rend hommage à Poussin « d'avoir choisi de représenter le moment le plus touchant du récit de Tacite », il critique néanmoins le mauvais état, le dessin et l'exécution du tableau : « ... Les Couleurs en sont devenues si noires, que le bras d'Agrippine, qui est tout nu, est presque uni avec son fond; et l'on peut juger du reste en général, qui est aussi changé à proportion. Le tableau a les mêmes défauts, qu'on trouve dans les différentes copies que j'en ai vues, et dans les Estampes qu'on en a faites. Ce qui me persuadait avec raison, avant que d'avoir vu ce Morceau, qu'il fallait qu'ils fussent effectivement dans l'Original, c'est qu'il y a une des Figures les plus proches de la vue, vers le centre du tableau, qui non seulement manque de beauté; mais même qui n'a pas une véritable forme humaine, sous une ample draperie rouge, et que l'Anatomie est mal observée, dans les jarrets du Soldat qui est au bout, du côté gauche. La pièce ne laisse pas cependant d'être très fameuse... » (J. Richardson, père et fils, *Traité de la Peinture* [*suivi d'une*] *Description de divers fameux tableaux... en Italie...*, Amsterdam, 1728, III, 266-71; 1re éd. Londres, 1722).

COPIE par Giuseppe Passeri (1654-1714). Elle est citée par J. Richardson fils lui-même : « la copie que possède mon père par Giuseppe Passari (sic) », dans la première édition de 1722 de son ouvrage (cf. E.K. Waterhouse, *Actes*, 1960, I, p. 294), et par E. Wright *(Some observations made in travelling through France, Italy... in the years 1720, 1721 and 1722*, Londres, 1730, I, p. 291).
Elle passe ensuite en vente en 1747 : « Lit de mort de Germanicus du palais Barberini d'après N. Poussin, G. Passari (sic) » vendue 6 livres 16 shillings 6 pence (Vente J. Richardson, Londres, 22 janvier-10 février 1747, 2e jour, nº 50).

1726
BREVAL. « Parmi les tableaux nombreux et admirables qui composent la collection Barberini, je ne puis passer sous silence le Germanicus mourant de Nicolas Poussin, à la fois pour le choix d'un si noble sujet et pour la prodigieuse beauté de la composition elle-même, dans laquelle ce grand maître s'est surpassé et a montré sa vaste connaissance de l'Antique, plus peut-être que dans aucune autre œuvre sortie de son pinceau. » (trad. de l'anglais : J. Breval, *Remarks on several parts of Europe...*, Londres, 1726, II, p. 303)

1730-32
COPIE par Pierre Bernard (1704-1777). C'est

dans la *Correspondance des Directeurs de l'Académie*, que nous trouvons la trace de cette copie (publiée comme perdue par J. Billicud, « Un Latour marseillais, Pierre Bernard », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1937, XVIII, p. 250) par un pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Le 28 septembre 1730, Wleughels, directeur de l'Académie, écrit à d'Antin, surintendant des Bâtiments : « M. le cardinal Barbarin vint dimanche dernier ..., il m'a accordé de laisser copier la *Mort de Germanicus* qu'on commence aujourd'hui » *(op.cit.* Paris, 1898, VIII, p. 145-6). Et le 24 janvier 1732, toujours les mêmes : « Il (Bernard) finit une copie du Germanicus qui n'est ny bien, ny mal... » (*id.* p. 295).
Est-il permis de reconnaître le tableau de Bernard, fort médiocre semble-t-il, dans une copie anonyme conservée au Louvre, mais dont le style et l'exécution paraissent plus tardifs (cf. 1810)?

1730-38
Dans un inventaire non daté, mais vraisemblablement rédigé entre 1730 et 1738, extrait du « Maggiorasco Barberini » de 1738-39, le tableau est estimé 4000 écus, soit 3000 écus de moins qu'à la fin du XVII^e siècle, (cf. ap. 1686). (F. Vivian, « Poussin and Claude seen from the Archivio Barberini », in *The Burlington Magazine*, 1969, CXI, p. 721).

1732
COPIE par Mignard (1612-1695). G. Vertue *(Notebooks*, éd. par la Walpole Society, Oxford, 1929-55, XXIV, p. 37 et suiv.) a vu cette copie en 1732 chez Lord Pomfret à Easton Neston, Northamptonshire (Blunt, *Catal.* 1966, p. 113). Elle est vendue en 1754 : « *Mort de Germanicus*, Mignard et Poussin, 16 livres 5 shillings et 6 pence » (Vente Lord Pomfret, Londres, 1754, 2^e jour, n° 49). Et elle passe une seconde fois en vente : Vente Lord Pomfret, Londres, 9 mars et jours suivants, 1^er jour, n° 44 (cf. A. Blunt, *Catalogue* 1966, p. 114).
C'est la seconde mention d'une copie dite de Mignard que nous rencontrons (cf. 1720).

1732
COPIE en miniature. « *Mort de Germanicus*, miniature d'après Poussin — 48 l. » (« Inventaire près décès de Marie-Thérèse de Bourbon, veuve de François-Louis de Bourbon, Prince de Conti... » dressé le 29 février 1732. Les tableaux sont estimés par Claude-Guy Hallé (1652-1736) et Jean Restout (1692-1768). Une miniature d'après Vouet est évaluée à 50 l., Guido Reni, à 40 l., Le Brun, à 20 l. (M. Rambaud, *op. cit.*- cf. 1715-, p. 570).

1739
Comte de BROSSES. « Germanicus empoisonné... Ce beau sujet est traité de la manière la plus touchante; on ne peut rien de plus expressif ni de mieux composé. » (Ch. de Brosses, *Lettres familières sur l'Italie*, éd. Y. Bézard, Paris, 1931, II, p. 451 et aussi p. 62; 1^re éd. 1739)
COPIE anonyme. « La Mort de Germanicus d'après N. Poussin » (Vente Halifax, Londres 6-10 mars 1739, 3^e jour, n° 73).

1740
TURNBULL, au cours de son *Traité sur la peinture antique* (Londres, p. 51), rapproche le tableau de Poussin de celui de Timanthe.

1740-41
KEYSSLER « ...et enfin Germanicus sur son lit de mort (...). Cette pièce est de Nicolas Poussin et a fait la gloire de son auteur quoiqu'il y en ait à y critiquer par endroits d'autant plus que les couleurs se sont beaucoup altérées. » (trad. de l'allemand : J.G. Keyssler, *Neueste Reisen durch Teutschland... Italien und Lotharingen*, Hanovre, 1751, I, p. 627; 1^re éd. 1740-41)

1742
COPIE anonyme. « Un grand tableau carré

sur toile représentant la *mère* (sic) *de Germanicus* dans sa bordure de bois sculpté doré. » (« Inventaire des biens demeurés après le décès de Maître Laurent-François Heuze de Vologer... » dressé le 24 septembre 1742 (même si le nom de Poussin n'apparait pas, il semble bien qu'il s'agisse ici d'une copie de son tableau). (D. Wildenstein, *op.cit.* - cf. 1718 -, p. 136)

1745

DEZALLIER D'ARGENVILLE. Comparé à Timanthe, Poussin l'est aussi à Vinci : le duc Sforza de Milan avait chargé Léonard de « peindre une Cène dans le réfectoire des Dominicains de Milan... Les têtes des apôtres étaient si belles qu'il ne pût rien imaginer d'assez parfait pour celle de Jésus-Christ, qui est restée ébauchée... Il aurait volontiers fait comme le peintre grec Timanthe, qui dans le sacrifice d'Iphigénie, ne pouvant exprimer la douleur de son père Agamemnon, lui couvrit le visage pour la laisser deviner au spectateur. C'est ainsi que doit agir un peintre qui est un grand poète : Le Poussin en a fait autant dans la *Mort de Germanicus* » (I, p. 113). « Ces deux hommes célèbres se sont frustrés l'un et l'autre d'atteindre à la perfection de pouvoir exprimer les grandes passions. Ces fameux peintres savaient cependant que ce n'est pas par des gardes, par des habits, par une couronne, qu'on doit distinguer un roi; mais en écrivant sur son front la clémence, la sagesse, la valeur dans ses yeux, et dans son port la majesté qui l'environne... » (IV, p. 34). (Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la Vie des plus fameux Peintres...*, Paris, 1762, et aussi IV, p. 27 et 38; 1re éd. 1745)

1747

Abbé LE BLANC. « Plus on considère un tableau imaginé et exécuté aussi judicieusement que celui du Poussin qui représente la *Mort de Germanicus*, plus l'illusion qui est une des sources du plaisir que nous donne la peinture augmente. On croit voir l'objet même au lieu de l'image, parce qu'en effet dans la nature les personnages ont pu être dans l'attitude où ils sont représentés tout le temps qu'on les regarde. » (Abbé Le Blanc, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture... de l'année 1747*, Paris, 1747, p. 149-50)

1752

COPIE par Le Brun (1619-1690). « La Mort de Germanicus, par « Carel Le Bruin », h. 4 pieds 3 pouces une demi ligne sur 6 pieds 5 pouces une demi ligne. » (Vente de Rens, Amsterdam, 24 mai 1752, nº 2 in G. Hoet, *op. cit.*-cf. 1716-, II, p. 337). Il s'agit vraisemblablement de la copie également vendue à Amsterdam en 1716 (cf. à cette date).

1756

COPIE dite de Placida. « La *Mort de Germanicus* d'après Poussin, Placida » vendue 13 livres 13 shillings (Vente Blackwood, 1756, Londres, 2e jour, nº 68)

1762

« La Mort de Germanicus » fut le sujet du concours de sculpture pour le prix de Rome de 1762 (cf. p. 48 du présent catalogue).

1764-65

COPIE par J.F. Sané (1732?-1779) (Paris, École des Beaux-Arts) (**Nº 54**). Après Pierre Bernard (cf. 1730-32), un autre élève de l'Académie de France à Rome entreprend la copie du tableau de Poussin. Natoire, directeur de l'Académie. écrit à Marigny, surintendant des Bâtiments, le 11 juillet 1764 : « Sané vient d'ébaucher sa copie au Palais Barbarin » *(Correspondance des Directeurs de l'Académie*, Paris, 1902, XII, p. 44); le 31 juillet 1765 : « La copie du Sr Sané au Palais Barbarin, d'après le Poussin, prend un très bon chemin et va mieux que je ne l'espérais... » *(id.* p. 88*)*, et le 21 août 1765 : « Je vis hier la copie du Sr Sané au Palais Barbarin... il s'en est fort bien tiré... » *(id.* p. 155).

Le tableau de Sané paraît avoir toujours fait partie des collections de l'Académie Royale de

Peinture, puis de l'École des Beaux-Arts; il n'a pas figuré à la vente après décès de l'artiste en 1780, comme le suggérait J. Locquin (cf. p. 49 du présent catalogue) : les dimensions données par le livret lui sont bien inférieures. Et il ne semble pas non plus que ce soit celui que vit Ph. de Chennevières, en 1897, exposé au Musée des copies et prêté par les Gobelins (cf. 1897).

1765-66

LA LANDE. « ... Ce tableau est d'une belle ordonnance, plein des plus belles expressions; on peut dire que le Poussin y a peint le sentiment; il est d'ailleurs bien colorié et parfaitement dessiné, mais il a beaucoup changé. » (J.J. Le François de La Lande, *Voyage en Italie...*, Paris, 1786, IV, p. 383; 1re éd. 1769). La Lande a été en Italie en 1765-66.

1767

COPIE anonyme. (Vente anonyme, Prestage, Londres, 27 janvier 1767, nº 22; Blunt, *Catalogue* 1966, p. 114)

1769

G. de SAINT-AUBIN (cf. p. 50 du présent catalogue).

1772

DANDRÉ-BARDON (1700-1783) ne manque pas de souligner, une fois de plus, l'intérêt du tableau quant au « costume » et prend même le soin d'en graver certains détails caractéristiques (**Nº 52**) : « La coiffure du soldat, formée d'une dépouille de lion *c*, est connue de tout le monde; mais l'ajustement du jeune fils de Germanicus *d* paraîtrait peut-être étranger, même à bien des gens érudits, quoiqu'il soit autorisé par l'antique. Il est probable que le Poussin n'aurait pas hasardé sans raison une pareille licence : en tout cas il mérite de faire autorité. Le pied du lit *e* et les marchepieds *f*, *g*, *h*, sont extraits du même tableau. Ils ont un air d'antiquité et de richesse très convenable au sujet. Quant aux armes artistement jetées au pied du lit, elles annoncent qu'elles deviendront bientôt inutiles au Héros moribond. » (M.F. Dandré-Bardon, *Costume des Anciens Peuples*, Paris, 1772, I, p. 50)

L'ouvrage de Dandré-Bardon, écrit pour illustrer ses cours d'histoire à l'École des Élèves Protégés où il fut professeur dès 1755, peut en partie expliquer l'impact du tableau de Poussin sur les jeunes générations d'artistes néo-classiques. Les dessins préparatoires inédits (**Nº 53**) pour son illustration en sont à la Bibliothèque Nationale (Est. Gb 28)

1774

COPIE anonyme. « La *Mort de Germanicus*, jolie composition portant 36 po. de H. sur 53 de large. T. » (Vente Van Schorel, Anvers, 7 juin et jours suiv. 1774, nº 189)

P. J. Sauvage (1744-1818) expose à l'Académie de Saint-Luc, une *Mort de Germanicus* (cf. p. 49 du présent catalogue)

1775-76

Le MARQUIS de SADE (1740-1814) qui séjourne à Rome pendant l'hiver 1775-76, cite la *Mort de Germanicus* parmi les tableaux qu'il a remarqués en visitant le Palais Barberini (*Voyage d'Italie...* publié par G. Lely et G. Daumas, Paris, 1967, p. 333).

1775-78

LA ROQUE. « La *Mort de Britannicus* tableau célèbre de Nicolas Poussin. Ce très beau morceau a beaucoup souffert, mais il est encore d'une rare perfection; c'est une des chefs-d'œuvre de ce maître, qu'on ne se lasse point d'admirer. » (M. de La Roque, *Voyage d'un amateur en Italie... fait dans les années 1775, 1776, 1777, 1778*, Amsterdam, 1783, II, p. 245)

1778

COPIE anonyme. « La *Mort de Germanicus*, tableau copié du Poussin; sur toile de 1 pied 5 pouces de haut, sur 2 pieds de large. » (Vente de La Haye, Paris, 1er déc. 1778, nº 53)

52

1779

COPIE anonyme. « D'après Poussin », *Mort de Germanicus*, vendue 2 livres 9 shillings à Devon. (Vente anonyme, Londres, Christie, 23 avril 1779, nº 62)

1780

CANOVA (1757-1822). « Rome, 17 mars 1780... Nous vîmes... un très beau tableau de Poussin qui est la *mort de Germanicus*, voyez le moribond avec une femme à ses côtés qui pleure, un mouchoir sur les yeux, et toutes les autres figures avec douleur, choses surprenantes. » (trad. de l'Italien : A. Canova, *I Quaderni di Viaggio (1779-80)*, éd. E. Bassi, Venise et Rome, 1959, p. 105)

COPIE anonyme. « D'après Poussin », La *Mort de Germanicus*, vendue 7 shillings à Hart. (Vente Turner, Londres, Christie, 9 juin 1780, nº 94)

COPIE sur émail. L'Impératrice Catherine II commande à Paris par l'intermédiaire de Grimm une petite copie du tableau. Grimm écrit le 21 juillet 1780 : « Puisque votre Majesté donne tête baissée dans les miniatures, on est venu me montrer un très beau tableau en émail représentant en petit la *Mort de Germanicus*, superbe tableau du Poussin, dont l'original est à Rome. Je crois qu'un particulier aurait cela pour 25 ou 30 louis d'or; mais, comme on sait que j'achète pour l'Impératrice, on m'en a demandé 40... »

Une autre lettre est datée du 12 janvier 1781 : le courrier « emporte aussi dans une boîte à l'adresse de l'Impératrice, le tableau en émail de la *Mort de Germanicus* d'après Le Poussin; ... j'ai payé ce tableau 30 louis; ... tout le monde me jette la pierre et dit que je ne l'ai pas payé assez, qu'il faudrait au moins en donner 10 louis en sus, parce que le peintre est vieux et pauvre comme un rat d'église... » (L. Réau, « Correspondance artistique de Grimm avec Catherine II », in *Archives de l'Art Français*, 1931-32, XVII, p. 75 et 92)

Nous n'avons pu obtenir aucun renseignement sur cette miniature, vraisemblablement passée dans les collections de l'Ermitage.

1781

FALCONET (1716-1791). Le sculpteur et théoricien paraît moins catégorique que l'abbé Dubos *(op. cit.* 1719) quant à l'opportunité de la comparaison entre l'œuvre de Poussin et celle de Timanthe : « ... Une femme auprès du lit de Germanicus mourant, n'est pas Agamemnon qui voit arriver sa fille dans le camp des Grecs, pour y être assassinée à la vue de toute l'armée; (...) le Poussin a dû prendre dans la nature, comme tous les Peintres et les Sculpteurs, l'idée d'une femme qui essuie ses larmes avec un mouchoir; (...) il n'y a pas d'actrice qui n'en fasse autant tous les jours au théâtre, sans penser seulement qu'il ait existé un tableau de Timanthe. Voilà peut-être des raisons qui

eussent été préférables; mais il ne fallait pas donner pour preuve du génie autodidacte du Poussin, la non-existence du tableau de Timanthe... » (Et. Falconet, *Œuvres, contenant plusieurs écrits relatifs aux Beaux-Arts*, Lausanne, 1781, V, p. 72 et aussi p. 70-71)

1783

CAMBRY. « Ces chefs-d'œuvre (la *Mort de Germanicus* et la *Prise de Jérusalem)* décillèrent les yeux des Italiens; dès ce moment on vanta le Poussin comme un des maîtres de son art. » (J. de Cambry, *Essai sur la vie et les tableaux du Poussin*, Paris, an VII, p. 20-21; 1re éd. 1783)

GUIBAL, peintre (1725-1784). « Quelle noblesse dans la *Mort de Germanicus*! ... Tout est sublime dans ce tableau. (...). Mais ce n'est pas le seul motif qui a déterminé Poussin à cacher le visage d'Agrippine; s'il eût découvert le visage de cette Princesse, il partageait l'intérêt, il coupait, pour ainsi dire l'action, il aurait détruit l'unité; ce qui eût été une faute que cet habile homme n'avait garde de commettre. Il connaissait trop bien les principes de son art, il fallait que le principal intérêt vint de Germanicus; il faut que cette figure attire d'abord tous les regards et toute la pitié du spectateur... » (N. Guibal, *Eloge de Nicolas Poussin...*, Paris, 1783, p. 38-40)

1787

Le tableau de Poussin fournit à Ramdhor un prétexte à de longues réflexions (vingt pages) peu originales, soulignant les différences entre peinture et littérature : (F.W.B. von Ramdhor, *Uber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom*, Leipzig, 1798, II, p. 290-309; 1re éd. 1787).

1788

COPIE anonyme. « N. Poussin » — *Mort de Germanicus* — vendue 13 shillings à Callender (Vente Alexander Stuart, Londres, Christie, 25 février 1788, no. 61)

1789

F.H. FUGER (1751-1818) est reçu le 15 février 1789, à l'Académie de Vienne sur la présentation de son tableau, *La Mort de Germanicus* (**No 69***) (Vienne, Osterreischische Galerie) (cf. p. 50 du présent catalogue).

1791

MARTYN. « *La Mort de Germanicus*, par Nicolas Poussin ! irrémédiablement endommagée. » (trad. de l'anglais : Th. Martyn, *A tour through Italy*, Londres, 1791, p. 218)

1792

WATELET. En cette fin du XVIIIe siècle qui voit l'épanouissement du « style néo-classique », le tableau de Poussin est souvent cité comme modèle à suivre. Ainsi Watelet à l'article « Dégénération des Arts » de son *Dictionnaire des arts...*, écrit-il : « Enfin toutes les saines idées de l'art se sont évanouies, quand le vulgaire de toutes les classes a préféré des représentations de villageois ivres, à la mort d'Eudamidas ou à celle de Germanicus, quand on a plus recherché le tableau d'un cabaret de Hollande, que celui de l'école d'Athènes. » (Cl. H. Watelet, Paris, 1792, I, p. 589 et aussi II, p. 72)

1793

COPIE anonyme. « La *Mort de Germanicus*, copie d'après le Poussin », estimée 48 livres (« Etat des tableaux... inventoriés par la Commission des Arts du département de la Seine-et-Oise le 18 septembre 1793... au château d'Orsay et transportés au Musée de Versailles », *Archives du Louvre*, V 3, 18 sept. 1793). L'inventaire n'indique jamais les auteurs des très nombreuses copies que le comte d'Orsay semble avoir rapportées de Rome où il séjourna en 1777; parmi celles-ci, on trouve « les Sacrements, peints à la gouache d'après le Poussin » (Nous remercions Mme Cabane ainsi que M. J.F. Méjanès de nous avoir signalé ce document). Est-ce cette copie que nous trouvons mentionnée en 1810, dans l'inventaire du Musée Napo-

léon, aujourd'hui au Louvre (Inv. 8721) et dont la facture suggère une œuvre de la fin du XVIII^e siècle (cf. 1810)?

1795

COPIE anonyme. « La *Mort de Germanicus*, d'après Poussin. C'est une perte publique quand une œuvre d'art de génie est détruite. L'original de Poussin périt en mer, en venant en Angleterre. Cette ravissante copie traduit tout le mérite de l'original — vendue 26 livres 5 shillings à Offrey » (trad. de l'anglais : vente J. Reynolds, 11-14 mars 1795, 2^e jour, n° 90, publiée par T. Borenius, « Sir Joshua Reynolds'collection of pictures », in *The Burlington Magazine*, 1945, LXXXVII, p. 217).

1795-6

LANZI cite la *Mort de Germanicus* dans son histoire de la peinture (L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1795-6, I, p. 509-10).

1797

GRAVURE de J. J. Freidhof (1768-1818) (**N° 55**), dans le sens du tableau (Andresen, *op. cit.* 1863, n° 330).

COPIE anonyme. « Belle copie faite dans l'école de ce maître (Poussin), représentant la *Mort de Germanicus*, composition connue par l'estampe qui en est gravée, H. 54 po., L. 70. T. » (Vente Desmarets, Paris, 17 mars 1797, n° 25).

COPIE anonyme. « Une très médiocre copie de la *Mort de Germanicus* d'après le Poussin » (« Inventaire descriptif des tableaux mis en réserve pour le Museum et l'École de dessin de Lyon, par Cogell et Jayet, le 24 nivose an V (13 janvier 1797) » publié dans l'*Inventaire Général des Richesses d'Art de la France, Province, Monuments Religieux*, Paris, 1901, III, p. 361).

1799-1804

BONAPARTE, Premier Consul.

« Poussin, notre grand artiste, le peintre penseur qui instruisit l'Italie elle-même et la consola de la perte des Carrache, était fort goûté du Consul. — Je ne connais la *Mort d'Eudamidas*, disait-il, que par la gravure, mais quand une fois on a vu cette austère composition et celle de la *Mort de Germanicus*, on ne les oublie plus. Denon, notre École s'est affadie, il faut la ramener à la pensée dans les voies du Poussin. » (M. Courtois, « Le premier consul au Musée », in *Recueil de la Société Polytechnique*, 1849, XVIII, p. 141)

Courtois, collaborateur de la Société Polytechnique, rapporte cette anecdote d'après des souvenirs paternels, et ne donne malheureusement aucune précision quant à la date et aux circonstances dans lesquelles son père aurait entendu Bonaparte prononcer cette phrase.

1801

Le peintre Henri FUSELI (1741-1825) fit plusieurs discours à la « Royal Academy » de Londres; au cours de sa troisième conférence, sur l' « Invention », lue en 1801, il discute du moment à choisir, dans le récit de Tacite, par l'artiste qui voudrait représenter la *Mort de Germanicus* (il se réfère implicitement au tableau de Poussin) : « Supposons que cet artiste choisit la mort de Germanicus... Il doit nous donner l'idée d'un Romain mourant parmi des Romains, selon la tradition, avec toutes les modifications réelles de temps et de lieu qui peuvent sans équivoque servir à distinguer ce moment de douleur de tous les autres. Germanicus, Agrippine, Caïus, Vitellius, les légats, les centurions à Antioche, l'ami, le chef, les combats de la nature et les lueurs d'espoir doivent être subordonnés aux traits de Germanicus... La passion maternelle, femelle et conjugale doit ressortir chez Agrippine...; et même les éclats d'amitié, d'attachement, d'allégeance et de revanche doivent être empreints du cérémonial militaire et du costume distinctif de Rome. » (trad. de l'anglais : *Lectures on Painting by the Royal Academicians Barry, Opie and Fuseli*, éd. R.N. Wornum, Londres, 1848, p. 430-31)

1803
COPIE anonyme. Le Prince Nicolas Esterhazy achète à Paris, comme original, une copie de la *Mort de Germanicus;* mais dès 1806, il était reconnu qu'il s'agissait d'une copie. La toile figure ensuite à l'Inventaire de 1820 de la Collection Esterhazy : « N. Poussin : Tod des Germanicus, L. 4'6 - 5'6. » On ignore ce qu'elle est devenue. (C.F. Meller, *Az Esterhazy Képtar törtènete*, Budapest, 1915, p. 41 et 214). J. Fr. Clerck en aurait exécuté une gravure après 1805. (Communication de Mme Haraszti-Takacs, conservateur en chef du Musée des Beaux-Arts de Budapest).

1806
GAULT DE SAINT-GERMAIN. « ... Ce dernier surtout *(La Mort de Germanicus)* est remarquable : avec quel art le Poussin nous fait encore verser des larmes sur cette illustre victime de la jalousie de Tibère, emportant au tombeau l'amour et les regrets de sa patrie et des nations étrangères ! » (P.M. Gault de Saint-Germain, *Vie de Nicolas Poussin considéré comme chef de l'Ecole Française...*, Paris, 1806, p. 27). L'auteur semble faire une erreur en affirmant que cette œuvre a été gravée par Audran *(op. cit.* p. 68).

1808
COPIE anonyme. « N. Poussin — La *Mort de Germanicus*, répétition du plus célèbre tableau jamais peint, et en aucun cas inférieur à celui qui est à Paris. » Retiré de la vente. (trad. de l'anglais : vente anonyme, Londres, Christie, 29 avril 1808, 2e jour, nº 101)

1809
RUAULT. «... nouveau genre de composition (La *Mort de Germanicus)* qui était loin de celui des autres peintres. On lui reprochait de ne voir dans les têtes et dans les draperies de ses figures qu'une imitation trop marquée des antiques qui étaient sous les yeux de tous; on l'accusait de plagiat... Dans son Germanicus mourant, le Poussin n'a-t-il pas mis une correspondance intime et très douloureuse entre le visage caché d'Agrippine et les derniers regards de son héros sur le buste de Tibère?...
Il faut l'avouer, ce tableau est une composition digne de Tacite. » (N. Ruault, *Éloge de Nicolas Poussin...*, Paris, 1809, p. 18-19)

1809
GRAVURE au trait de M. P. Soyer (née en 1786) (**Nº 57**). Dans le sens du tableau (in *Vies et Œuvres des Peintres les plus célèbres de toutes les écoles : Œuvres du Poussin*, Paris, 1809, chez P. Landon, 3e livraison, nº 20, et in *Œuvres complètes de Nicolas Poussin*, Paris, 1845, Firmin-Didot, II, pl. 142).

COPIE anonyme. « Une bonne copie de la *Mort de Germanicus* par le Poussin en mauvais état — 3 000 » (« Évaluation des tableaux... qui se trouvent à l'hôtel du Duc de Medinacely » à Madrid, *Archives du Louvre*, Z 4, 1809, nº 10). Peut-on rapprocher cette toile de la copie de la collection Almazon à Madrid citée par Blunt (1966, *Catalogue* p. 113)? (Nous remercions Mlle J. Baticle de nous avoir signalé cette copie).

1810
COPIE anonyme (Musée du Louvre). L'inventaire du Musée Napoléon (1810) fait état d'une copie anonyme « d'après Poussin, *La Mort de Germanicus*, copie du tableau qui se voit au Palais Barberini à Rome »; de dimensions analogues au tableau aujourd'hui au Louvre (Inv. *8721)*, et déposée à cette date aux Gobelins (« sur le métier ») *(Archives du Louvre*, 1DD18, p. 483). (Nous remercions Madame Cabane pour ce renseignement). Une tapisserie d'après la toile de Poussin aurait donc été entreprise sous l'Empire bien que M. Fenaille *(État général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins...*, Paris, 1903-33, 6 vol.) n'y fasse aucune allusion.
L'inventaire B du Musée du Louvre, dressé vers

1824, signale cette copie à Compiègne *(Archives du Louvre*, 3 DD I, nº 1326) d'où elle revient vers 1850 *(Archives du Louvre*, 3 DD 12, nº 8721). Elle est depuis conservée dans les réserves du Louvre. Son style, qui suggère une date tardive dans le XVIIIe siècle, permet-il d'y voir la copie de la collection d'Orsay? (cf. 1793).

1811

COPIE par Théodore Géricault (1791-1824) (Paris, Coll. part.) (**Nº 58**). « La *Mort de Germanicus* d'après une gravure du tableau de Poussin au palais Barberini à Rome. Les tons des draperies diffèrent complètement de ceux de l'original. Le fond d'architecture est clair. A M. Eudoxe Marcille. H. 45; L. 55 cent. » (Ch. Clément, *Géricault*, Paris, 1879, p. 319, nº 160). Selon L. Eitner que nous remercions vivement ici et qui date la toile vers 1811, il semble que l'attribution à Géricault puisse être maintenue.

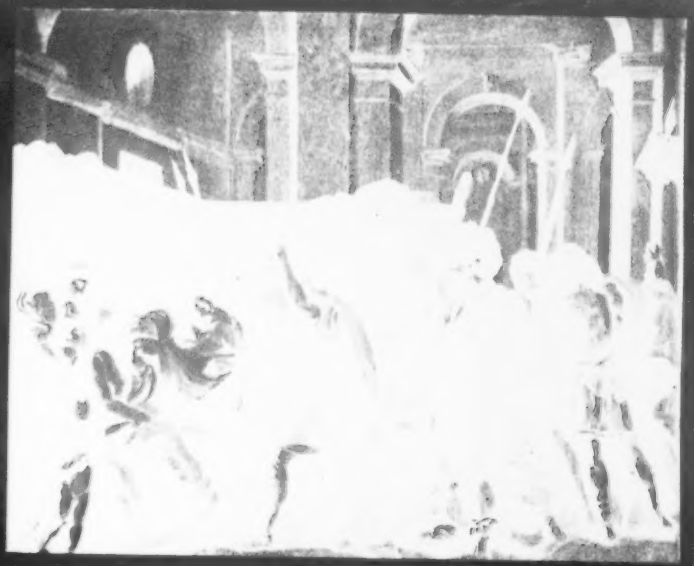
1812

D'après des documents des Archives Barberini, le tableau est estimé 3 000 écus et fait partie des tableaux de « prima classe » lors du partage des tableaux de la collection Barberini (F. Vivian, *op. cit.* - cf. 1730-38 - p. 721).

1817

Le grand peintre néo-classique Vincenzo Camuccini (1771-1844) dresse l'inventaire de la collection Barberini; le numéro « F. 24 » porté en bas à droite du tableau date vraisemblablement de cette époque (F. Mariotti, *La Legislazione delle Belle Arti*, Rome, 1892, p. 127, nº 12).

Le 22 mars 1817, l'acteur Talma créait au Théâtre Français le rôle de Germanicus, dans la tragédie du même nom de A.V. Arnault. Celle-ci suscita dès la première représentation, pour des raisons politiques, un charivari au parterre qui donna lieu à un échange de coups de cannes et de joncs, et fut ensuite interdite. Depuis ce jour, les rotins prirent le nom de « Germanicus » (S. Chevalley, « Présence du Passé » in *Comédie-Française*, avril 1972, nº 8, p. 18).



58

L'histoire de Germanicus inspira nombre d'opéras, en France comme en Italie (cf. O. Sonneck, *Catalogue of opera librettos before 1800*, Washington, 1914, I, p. 552-553) et de pièces de théâtre parmi lesquelles il faut citer celles de N. Pradon et d'E. Boursault, toutes deux en 1694, de D. de Colonia en 1698.

1819

COPIE anonyme : « N. Poussin — *Mort de Germanicus* — vendue 8 livres 8 shillings à Dyson » (Vente du Feu Marquis Urquijo, Londres, Christie, 16 mars 1819, nº 96).

1820

CHATEAUBRIAND. L'assassinat du Duc de Berry n'est, pour l'écrivain romantique, qu'une autre « Mort de Germanicus » des temps modernes : « L'illustre veuve du nouveau Germanicus était inconsolable... » (Vte de Chateaubriand, *Mémoires... touchant la vie et la mort de S.A.R... le Duc de Berry*, Paris, 1820, p. 271). (Nous remercions M.F. Macé de Lépinay d'avoir attiré notre attention sur ce texte).

GRAHAM. « Ce tableau ... est devenu très sombre, et il est mal placé dans une chambre tendue de satin jaune... » (M. Graham, *Mémoires sur la vie de Nicolas Poussin*, Paris, 1821, p. 47-48; 1re éd. Londres, 1820).

1821

RÉPÉTITION de la main de Poussin (Fr. Tolomei, *Guida di Pistoia*, 1821, p. 41, cité par Bousquet, *Actes*, 1960, I, p. 2, n. 4).
Valéry, conservateur des Bibliothèques de la Couronne, voyagea en Italie de 1826 à 1828 (cf. à cette date); il remarqua à Pistoie, chez le Baron Bracciolini qui la possédait par héritage, une «répétition du Germanicus mourant du Poussin, véritablement de la main de l'illustre peintre, envoyée par lui de Rome en présent à un Puccini dont il avait reçu des soins lorsqu'il était tombé malade à son passage par Pistoie ». (Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828...*, Paris, 1831-33, V, p. 17)

1823

QUATREMÈRE DE QUINCY. Une nouvelle fois la question des limites de l'imitation en peinture et des différences entre la description littéraire et la représentation picturale est abordée par Quatremère; celui-ci à propos du tableau de Poussin, clôt en quelque sorte les discussions esthétiques, qui furent la préoccupation principale des littérateurs du XVIIIe siècle : « Croit-on encore que le discours de Tacite trouve sa traduction, ou son équivalent, dans la scène du tableau de Germanicus mourant? La peinture qui peut à peine faire voir que ces personnages parlent, au lieu d'ajouter à ses emplois en traitant des sujets que le discours seul peut faire comprendre, trahit le secret de son insuffisance, bien loin d'en corriger le défaut. » Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, Paris, 1823, p. 70)

Le XIXe siècle : les écrits deviennent plus rares et plus critiques

1826-28

VALÉRY. « Germanicus mourant faisant jurer à ses amis de le venger (tant l'héroïsme antique ignorait certaines vertus commandées et rendues communes par le christianisme), est un ouvrage du Poussin, bien composé, mais d'une faible exécution, fort au dessous de la page de Tacite, et dont le dessin et l'ajustement des figures ne donnent guère l'idée des Romains du temps de Germanicus. » (Valéry, *op.cit.* - cf. 1821 -, IV, p. 159-160)

1827

STENDHAL. Le 19 août 1827, Stendhal visite le Palais Barberini : « Ma raison a été obligée d'admirer le fameux tableau de la *Mort de Germanicus*, du Poussin. Le héros expirant prie ses amis de venger sa mort et de protéger ses enfants. » (Stendhal, *Promenades dans Rome*, éd. M. Lévy, Paris, 1858, I, p. 39). Éloge pour le moins ambigu !

COPIE anonyme. « La *Mort de Germanicus*, provenant de la galerie du prince de Teingrie, dans son château du Gatinais. T. » (Vente Legrand, Paris, 21 novembre 1827, nº 72). Une nouvelle fois, bien que le nom de Poussin ne soit pas mentionné, il semble qu'il s'agisse ici d'une copie.

1848

COPIE dite par Le Brun (Coll. Parker, Browsholme, Lancashire). Elle fut achetée à la vente de Mrs. Chamberlain de Skipton, le 9 novembre 1848, nº 180, comme Le Brun (visible sur une photographie d'une salle, reproduite dans *Country Life*, 13 juillet 1935, p. 41, cf. A. Blunt, *Catalogue*, 1966, p. 113). C'est la troisième fois qu'il est fait état d'une copie par Le Brun (cf. 1716 et 1752).

1853

ÉMERIC-DAVID. « A peine le tableau repré-

sentant la *Mort de Germanicus* est-il exposé aux yeux du public, que les factions confondues se taisent. Rome étonnée n'a plus de voix que pour l'éloge. On dirait, tant elle paraît frappée de l'énergie de l'image, qu'elle a cru voir Tacite tenant les pinceaux de Raphaël. Quelle profondeur, en effet, dans les pensées ! quel art dans la composition !... » (T.B. Emeric-David, *Vie des Artistes Anciens et Modernes...*, Paris, 1872, p. 315; 1re éd. 1853)

1856

AMAURY-DUVAL. Séjournant à Rome au printemps de 1856, le peintre Amaury-Duval (1806-1885) visite le Palais Barberini : « La galerie de tableaux qui est à un étage inférieur est bien médiocre et serait nulle sans le beau tableau de Poussin *la Mort de Germanicus*. Je n'en ai jamais vu de plus beau de couleur. Le Germanicus est superbe et je ne conçois pas les reproches de Valéry que le costume antique n'est pas observé...» (cf. 1826-8). (Autun, Musée Rolin, *Archives de la Société Eduenne*, K8 35). (Nous remercions M. Jean Lacambre qui nous a signalé ce document).

1858

BOUCHITTÉ eut le mérite de citer, référence à l'appui, le célèbre mot de Napoléon, maintes fois repris, à propos du Germanicus. (A. Chastel, *Actes*, 1960, I, p. 302 et G. Wildenstein, *op.cit.*, 1955, p. 245)

1859

COPIE très fidèle, de la taille de l'original, par Gustave Moreau (1826-1898). (Paris, Musée G. Moreau) (**N° 59**).

Une lettre à Degas d'un ami de Moreau, Joseph Tourny, datée de Rome du 9 juillet 1859, nous apprend que l'artiste (qui séjourna deux fois à Rome, d'octobre 1857 à juin 1858 et d'avril à juillet 1859) « a pu obtenir de faire la copie du Germanicus de Poussin, qui se trouve à la galerie Barberini » (Th. Reff, « Copyists in the Louvre, 1850-1870 », in *Art Bulletin*, 1964, XLVI, p. 55, n. 75). On peut donc dater très précisément l'œuvre de Moreau de juin-juillet 1859.

59

Gustave Moreau était un admirateur de Poussin : dans sa correspondance il fait souvent allusion à son exemple. (Nous remercions M. P.L. Mathieu de ces renseignements.)

1863

ANDRESEN, après Florent Le Comte (cf. 1699-1700), publie un catalogue des graveurs de Poussin. Il répertorie quatre gravures de la *Mort de Germanicus* (cf 1663, 1709, 1797). (A. Andresen, *Nicolaus Poussin. Verzeichniss der nach seinen Gemalden...*, Leipzig, 1863, p. 81, republié en abrégé par G. Wildenstein in *Gazette des Beaux-Arts*, 1962, LX, p. 139-202)

1864

GAUTIER, HOUSSAYE et SAINT-VICTOR. « En effet, dès son retour à Rome, le cardinal Barberini songe au Poussin, et celui-ci, du premier coup, lui donne quoi? Cette merveilleuse création d'un génie à son apogée, la *Mort de Germanicus*. » (Th. Gautier, A. Houssaye et P. de Saint-Victor, *Les Dieux et Demi-Dieux de la peinture*, Paris, 1864, p. 316)

1865

ÉMERIC-DAVID et LAROUSSE. La *Mort*

de Germanicus, « tableau de Poussin. Ce tableau que le grand artiste exécuta pour le cardinal Barberini, a-t-il été détruit ou est-il enfoui dans quelque obscure collection? Les iconographes en ont perdu la trace mais la composition nous en est du moins conservée par les gravures de G. Chasteau et de Coelmans... » (T. B. Emeric-David et P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, 1865, VIII, p. 1220).

Ch. BLANC. « C'est un tableau dont on se souvient toute la vie pour l'avoir vu une seule fois, tant il y a d'unité dans la composition et d'accent dans la pantomime. L'intérêt, l'attention, la lumière, tout est concentré sur Germanicus... » (Ch. Blanc, *Histoire des Peintres..., École Française*, Paris, 1865, I, p. 5)

1867

TOULGOET. « Je n'ai plus à citer qu'une grande composition assez ennuyeuse de Nicolas Poussin, la *Mort de Germanicus* ». (E. de Toulgoët, *Les Musées de Rome*, Paris [1867], p. 307)

1878

JOUIN, dans son étude sur David d'Angers (1788-1856), tente d'expliquer l'admiration du sculpteur pour Poussin : « Le génie de Poussin est éminement sculptural. Que le lecteur se reporte à la *Mort de Germanicus*. Quelle scène plus expressive dans son aumirable unité a jamais été tracée par le ciseau? » (H. Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre...*, Paris, 1878, I p. 46)

1892

Bertal offre sa collection de tableaux au musée de Créon (Gironde). En 1952, la collection est dispersée entre les musées de Bordeaux et de Libourne. Parmi ceux déposés dans ce dernier lieu figure un *Martyre de saint Étienne* (!), *École flamande du XVII^e siècle*, qui n'est en fait qu'une copie fidèle du XVIII^e siècle du tableau de Poussin (44 cm × 64 cm; nous remercions J. Thuillier d'avoir bien voulu nous la signaler).

1896

COPIE anonyme. (Vente anonyme, Edinbourg, Dowell, 11 janvier, 1896, n° 67) citée par Blunt (1966, p. 114)

1897

COPIE anonyme. Ph. de Chennevières, qui l'attribue à J.F. Sané (cf. 1764), la vit à l'exposition du Musée des Copies, où l'avaient prêtée les Gobelins (« Une collection de dessins d'artistes français », in *L'Artiste*, 1897, CXLV, p. 178). Or il semble bien que la copie de Sané (**N° 54**) n'ait jamais quitté l'École des Beaux-Arts (cf. 1764). L'auteur paraît donc faire allusion soit au tableau du Louvre qui a bien fait partie des collections des Gobelins en 1810, mais qui, en 1897, était de nouveau au Louvre (cf. 1810), soit à une autre copie qu'aurait possédée la manufacture mais dont nous n'avons pu retrouver la trace.

1914-1973 : L'ère des études scientifiques

1914

GRAUTOFF, FRIEDLAENDER et MAGNE publient la même année les premiers ouvrages « scientifiques » sur Poussin (O. von Grautoff *Nicolas Poussin*, Munich, 1914, I, p. 74-75 et II, n° 10, pl. p. 21, W. Friedlaender, *Nicolas Poussin*, Munich, 1914, p. 33-34, p. 112, pl. p. 142 et E. Magne, *Nicolas Poussin, premier peintre du Roi ...*, Paris et Bruxelles, 1914, p. 81-82, p. 191, 201, pl. p. 58).

1938

Le tableau appartient au Comte Tommaso Corsini, descendant des Barberini et résidant à Florence (A. Blunt, « A newly discovered Poussin », *Apollo*, 1938, XXVII, p. 197), au moins depuis l'achat du palais Barberini en 1935 par le gouvernement italien.

Au verso d'une photographie du tableau appartenant au Service d'Étude et de Documentation du Département des Peintures, on lit l'inscrip-

tion suivante : « A vendre juillet 1938, à titre de simple indication M. Vitale Bloch pense qu'on en accepterait 125 000 lires (150 000 F) ». Il semblerait donc que le Louvre ait songé à acheter cette œuvre avant la guerre.

1939

COPIE anonyme. Le musée de l'Ermitage de Léningrad acquiert, de la collection Hild de la même ville, une copie anonyme du tableau. (Grautoff, *op.cit.* 1914, II, nº 10 et Blunt, *Catalogue*, 1966, p. 113). Nous n'avons malheureusement pas pu en obtenir de photographie.

1945

EXPOSÉ à Florence : *La Peinture Française à Florence* (Palais Pitti, été 1945, nº 15, pl. XXVI). Berenson qui a écrit la préface du catalogue ne parle pas du tableau.

1955

D. WILDENSTEIN publie le catalogue des « Graveurs de Poussin au XVIIe siècle » (in *Gazette des Beaux-Arts*, 1955, XLVI, p. 256-7, réédité en 1957), mise à jour fort utile du catalogue d'Andresen *(op. cit.* 1863).

1956

PIGLER dresse la liste des diverses *Morts de Germanicus* dans *Barockthemen* (Budapest, 1956, II, p. 377).

1958

Le tableau est acheté par la galerie Wildenstein et revendu immédiatement au Musée de Minneapolis.

A. BLUNT consacre à Poussin les conférences données à Washington dans le cadre des « A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts » *Nicolas Poussin, The A.W. Mellon Lectures... (*1958*)*, Londres et New York, 1967, p. 22, 52, 63, 77, 78, 81, 94, 160 n. 12, pl. 22.

COLLOQUE POUSSIN à Paris. Grâce à la découverte d'un document d'archive (cf. p. 11 du présent catalogue), J. Bousquet fait connaître la date précise de la livraison de la *Mort de Germanicus (Actes*, 1960, I, p. 3). Les deux volumes de communications au Colloque, publiés en 1960, contiennent de nombreuses références au tableau de Poussin.

1959

Exposé à l'exposition *Nicolas Poussin (1594-1665)*, Toledo Museum of Art, et Minneapolis Institute of Art, janvier-mars 1959, p. 6 et 24, fig. 5.

Publication de la première photographie en couleurs du tableau dans *Art News*, janvier 1959, p. 31.

S. HUNTER publie le tableau récemment acheté par le Musée de Minneapolis (« Poussin's *Death of Germanicus* », in *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, 1959, p. 1-13.

1960

L'exposition *Poussin* tenue au Musée du Louvre, n'a pu présenter le tableau, depuis deux ans au Musée de Minneapolis; mais il en est question dans la biographie de l'artiste rédigée par Ch. Sterling qui reprend les conclusions du Colloque Poussin (cf. 1958). *(Exposition Nicolas Poussin*, Paris, Louvre, 1960, p. 219)

1962

D. MAHON tente de replacer la *Mort de Germanicus* dans une chronologie de l'œuvre de Poussin (D. Mahon, « Poussiniana... » in *Gazette des Beaux-Arts*, 1962, LX, p. 20-23, 26, 32, 33, 38, 48, 52, 84, 86, 134, 136, pl. 9, 10 et 11).

1963

F. HASKELL, dans son ouvrage *Patrons and Painters* (Londres, 1963, p. 45-46), cite la *Mort de Germanicus* à propos du cardinal Francesco Barberini dont il étudie le rôle de mécène.

1965

W. FRIEDLAENDER consacre une étude assez longue au tableau. (W. Friedlaender, *Nicolas Poussin*, Paris et New York, 1965, p. 12, 14, 15, 16, 33, 41, 47-48, 92, 95, 99, 150, 172, Ill. coul. p. 93)

56

1966

A. BLUNT, établissant le catalogue raisonné de l'œuvre de Poussin, dresse, pour la *Mort de Germanicus*, la liste des dessins, gravures, copies (27 !) et donne une bibliographie très complète de l'œuvre (*The Paintings of Nicolas Poussin, a Critical Catalogue*, Londres 1966, nº 156, p. 113-114)

COPIE en ivoire. (Toronto, Coll. Part.) (**Nº 56***). « Un beau relief d'ivoire rectangulaire, bien sculpté, représentant la *Mort d'Alexandre de Macédoine ;* le jeune conquérant gît sur une couche, terrassé par la fièvre, entouré de ses capitaines et de femmes qui l'assistent. Allemagne, milieu XVIIIe siècle » (trad. de l'anglais : vente anonyme, Londres, Sotheby, 22 mars 1966, nº 116)

Cet objet, aujourd'hui dans une collection canadienne, n'a pu être prêté pour l'exposition. Christian Theuerkauff que nous remerçions chaleureusement ici et qui le publie comme une « Mort d'Alexandre » d'après une gravure de l'école de Pierre de Cortone (cf. « Scultura barocca in avorio ; Nuove attribuzioni ad Adam Lenckhardt e a Dominicus Stainhart », in *Antichità Viva*, 1971, nº 2, p. 43-44 et pl. p. 51), l'attribue judicieusement au sculpteur Dominicus Stainhart (1655-1712).

1967

R. ROSENBLUM établit magistralement la longue descendance du tableau à l'époque néoclassique, dans les représentations de scènes de morts héroïques et exemplaires. (R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967, p. 30, ill. fig. 25)

1969

J. THUILLIER reprend la publication du texte de Bellori *(op.cit.* 1672), accompagnée de précieux commentaires *(Nicolas Poussin*, Novara, 1969, p. 107, pl. 10-11).

K. BADT. Nouvelle monographie sur Poussin. (K. Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Cologne. 1969, p. 32, 105, 112, 182, 224, 277, 293, 295, 296, 460, 472, 504 et 607).

1971

CATALOGUE du Musée de Minneapolis. Le catalogue de la peinture européenne du Musée de Minneapolis publie une notice très détaillée du tableau, reprenant l'ouvrage de Blunt (1966) et le complétant pour la bibliographie des années 1966-1969. *(European Paintings from the Minneapolis Institute of Arts*, New York, Londres, Washington, 1971, p. 160-64).

1972

Exposé dans la salle de la peinture française du XVIIe siècle de la National Gallery de Washington.

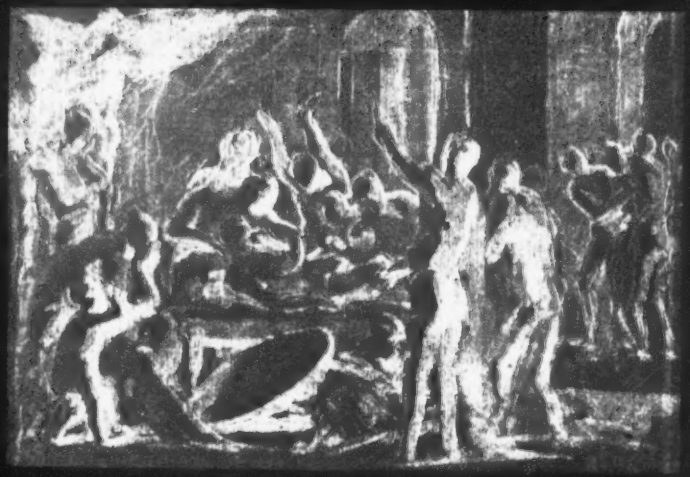
1973

Venue pour la première fois en France et exposée au Pavillon de Flore, la *Mort de Germanicus* est confrontée avec divers tableaux de la jeunesse de Poussin conservés dans différents musées parisiens.

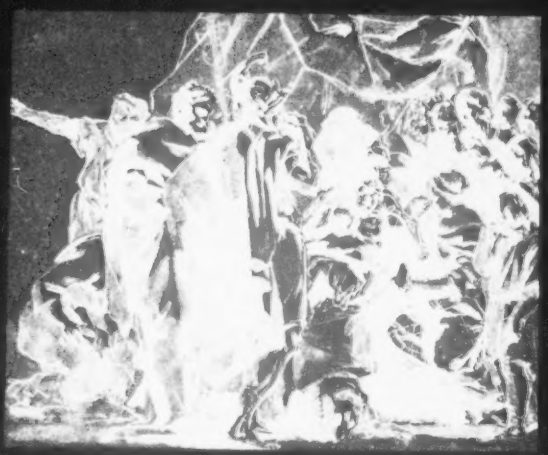
III
LA « MORT DE GERMANICUS » ET SON INFLUENCE

Les autres « Mort de Germanicus »

Si Poussin fut le premier à peindre la *Mort de Germanicus*, il cessa rapidement d'être le seul[69]. Trois dessins anonymes du XVII^e siècle semblent bien avoir ce sujet pour thème. Le premier, conservé à Francfort (**N° 60***) et rapproché par A. Blunt et W. Friedlaender de dessins de Jacques Blanchard (1600-1638), est en tout cas français et reprend pour l'essentiel, en l'inversant, la composition de Poussin[70]. Le second (**N° 61***), très différent de la toile de Minneapolis, attribué à Sandrart (1606-1688), un des premiers biographes de Poussin (cf. p. 28), conservé au Bowdoin College Museum of Art à Brunswick dans le Maine, nous a été signalé par Jennifer Montagu[71]. La présence d'une femme et d'un enfant en pleurs au premier plan à droite semble bien indiquer qu'il s'agit d'une *Mort de Germanicus* et non de celle d'Alexandre[72]. Le troisième dessin (**N° 62***) est conservé à l'Albertina de Vienne (n° 11682) sous le nom de Le Brun, artiste auquel il ne revient en aucune manière[73]. Si l'on ajoute le tableau du musée de Cassel, peint avant 1689, date à laquelle l'artiste perdit la vue, de Gérard de Lairesse[74] (1641-1711) (**N° 63***) qui lui aussi écrivit un commentaire sur la toile de Poussin (cf. p. 31), la gravure de Jean Le Pautre (1618-1682)[75] (**N° 64**) et les dessins disparus d'Antoine



60



61

63

Rivalz (1667-1735)[76], de François Boitard (vers 1670-après 1717) et de Richard van Orley (1652-1732)[77], on a clos la liste, sans aucun doute toute provisoire, des œuvres de ce sujet datant du XVII[e] siècle[78]. La toile de Lairesse (**N° 63***) est d'un esprit bien plus décoratif qu'accentuent encore le coloris raffiné et une composition divisée en deux par une colonne.

Il faut attendre 1762, c'est-à-dire le moment où la peinture d'histoire devient à la mode, pour trouver une nouvelle mention du sujet : « aujourd'hui samedi 28 août [1762], l'Académie [Royale de Peinture et de Sculpture] s'est assemblée par convocation générale pour juger les tableaux et bas-reliefs faits par les Élèves pour concourir aux Grands Prix sur les sujets donnés, dont l'un est la Mort de Socrate et l'autre la Mort de Germanicus. Jugement des Prix. 1[er] Prix de Peinture : St-Quentin ; 1[er] Prix de Sculpture : Boizot ; 2[e] de Peinture : Alizart ; 2[e] de Sculpture : Sénéchal »[79]. Hélas, aussi bien le premier prix de Louis-Simon Boizot (1743-1809) que le second du plus obscur Nicolas Sénéchal, (1742-après 1776) ont disparu[80]. Ainsi que celui de Boucher (1738?-1782) : « l'Académie ayant été forcée pour l'exactitude qu'elle doit apporter à maintenir l'observation des Règlements, d'empêcher le Sr Boucher de concourir aux Grands Prix, à cause de l'imitation trop prochaine d'une estampe connue qui paraissait dans son bas-relief, satisfaite d'ailleurs des talents qu'il a fait paraître dans l'exécution de ce morceau, lui a accordé qu'il serait dorénavant appelé après ceux qui auront gagné les Seconds Grands Prix »[81]. Mais, et ce point d'une grande importance a été mis en relief en premier par Jean Locquin[82], c'est la première fois que les sujets du concours pour le Prix de Rome, comme on allait dire, sont pris non pas dans la Bible mais dans l'Histoire ancienne. Qu'à la suite de cette orientation toute nouvelle, l'Académie ait choisi comme sujet de concours deux scènes de morts héroïques, qu'en plus l'une d'entre elles ait été rendue célèbre par Poussin, montre bien les préoccupations de l'Académie et des critiques de l'époque[83]. Ainsi, non seulement la *Mort de Germanicus* mais aussi le tableau de Poussin devenait exemplaire et un modèle dont il convenait de s'inspirer, sans toutefois l'imiter trop fidèlement.

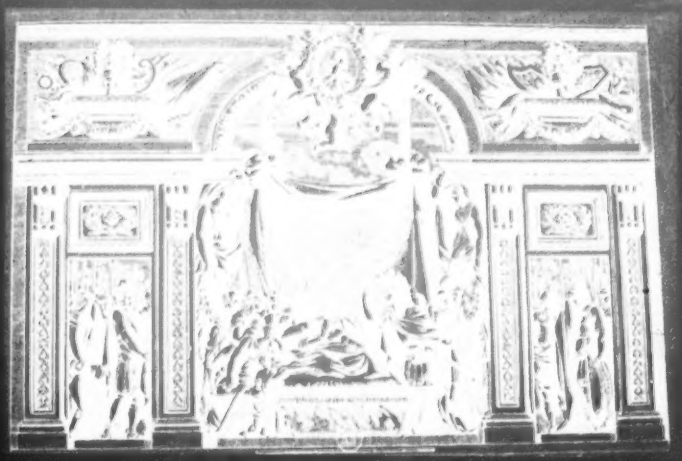
En 1768, Hubert-François Bourguignon dit Gravelot (1699-1773) illustre une nouvelle traduction de Tacite due à l'abbé de la Blèterie. Son dessin[84], gravé par

J.-F. Rousseau, de la *Mort de Germanicus* (**N° 66**) (T.I., frontispice du livre 2, p. 135), s'inspire, notamment dans le groupe d'Agrippine, du tableau de Poussin, mais est en hauteur.

Le tableau suivant représentant le sujet de la *Mort de Germanicus* est malheureusement lui aussi disparu. Il avait été exposé en 1774 (n° 139) par Piat-Joseph Sauvage (1747-1818) à l'Académie de Saint-Luc et avait été son morceau de réception à cette vieille Académie l'année précédente[85].

Il s'agissait, selon la spécialité de l'artiste, d'un trompe-l'œil couleur bronze. Voici ce qu'en dit le *Mercure de France* d'octobre 1774[86] : « Les tableaux imitant le bas-relief de M. Sauvage font illusion. Cet artiste a un art particulier pour imiter le bronze antique. Il a donné pour sa réception à l'Académie [de Saint-Luc], la *Mort de Germanicus*, tableau en forme de bas-relief, peint d'après un sculpteur[87] qui s'est souvenu d'une pareille composition traitée par le Poussin ». Sauvage s'était rendu célèbre par ses imitations monochromes de bas-reliefs inspirées tantôt de sculptures, tantôt de peintures et aussi de gravures. On connaît sa série d'après les *Sacrements* de Poussin, conservée dans la cathédrale de sa ville natale, Tournai.

Deux autres *Mort de Germanicus* sont d'un moment voisin. La première, qui est celle de Sané (1732?-1779), est disparue à notre connaissance depuis la vente après décès de l'artiste en 1780[88]. On se souvient que Sané en 1764, alors qu'il était pensionnaire de l'Académie de France à Rome,



64

66

67

69

avait copié la toile de Poussin (**N° 54**). Mais la *Mort de Germanicus* de 81 cm sur 97 cm « composée de onze figures » de la vente de 1780 (où passe également la *Mort de Socrate* qui fit la réputation de l'artiste dès 1762) ne peut en aucun cas être confondue, comme il a été souvent fait, avec la copie de Poussin que conserve l'École des Beaux-Arts.

La gravure de Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780) est célèbre (**N° 67**). Elle était destinée à illustrer un *Abrégé de l'Histoire romaine* de l'abbé Millot, orné de quarante-neuf planches dont 29 d'après Saint-Aubin, qui ne devait paraître qu'en 1789. La planche 44, la *Mort de Germanicus*, est due à un graveur anonyme. Les Goncourt, qui possédaient le dessin préparatoire disparu depuis leur vente après décès de 1897, disent avoir rencontré une épreuve de la gravure à l'eau-forte qu'ils attribuent à Saint-Aubin lui-même. La composition de Saint-Aubin est assez éloignée de celle de Poussin, si ce n'est dans le Germanicus lui-même qu'Agrippine enlace tendrement[89].

Les deux dernières *Mort de Germanicus* que nous connaissions ne sont pas françaises. La première, un bas-relief, du sculpteur anglais Thomas Banks (1735-1805) (**N° 68***), conservée à Holkham Hall, date comme le trompe-l'œil de Sauvage de 1774. Exécutée durant le séjour romain de l'artiste (1772-1779)[90], elle nous montre un Germanicus nu entouré de bien moins de figures que chez Poussin. La seconde est due au peintre allemand Friedrich Heinrich Füger (1751-1818) (**N° 69***) et se trouve conservée à l'Osterreichische Galerie de Vienne[91]. Morceau de réception de l'artiste

68

73

à l'Académie de Vienne le 15 février 1789 mais commencé dès 1784, le tableau de Füger reprend pour l'essentiel la toile de Poussin, sans toutefois la pasticher. Mais il ajoute diverses figures comme celle du médecin Asklepios qui se retire, impuissant, devant la mort prochaine et inévitable du héros. Füger dramatise la composition par une utilisation habile de sources lumineuses et renouvelle sensiblement un thème auquel peu d'artistes avaient osé s'attaquer après Poussin[92].

Germanicus dans l'Histoire de la Peinture

Les autres principaux épisodes de la vie de Germanicus n'ont guère inspiré les peintres français.

Certes, Henry Bardon[93] mentionne un dessin de Boichot (1735-1814) exposé au Salon de 1791, représentant *Germanicus rendant les honneurs funèbres à Varus et à ses soldats morts en combattant.*

Le concours pour le Prix de Rome de 1768 remporté par Vincent (École des Beaux-Arts) (**N° 73**) devant Suvée (perdu), eut pour sujet « *Germanicus qui apaise la Sédition élevée dans son camp, en renvoyant son Épouse ; les soldats attendris la retiennent et demandent grâce à leur Général* ». Abel de Pujol expose au Salon de 1824 un *Germanicus recueillant les ossements des Légions de Varus*, aujourd'hui à La Rochelle, et enfin Robert de Launay a gravé un *Soldat présentant son épée à Germanicus* (**N° 74**) pour l'*Histoire des Empereurs* de S. de Mirys. Ce sont principalement les épisodes qui font suite à la mort du héros qui semblent avoir tenté les artistes. Ainsi Dandré-Bardon (1700-1783) aurait-il, à en croire Bénard, dessiné une *Pompe funèbre de Germanicus*[94] et Potain, exposé au Salon de 1793, un *Tibère présentant au Sénat le*

fils de Germanicus. Le Sueur (1617-1655), enfin, a traité un *Néron faisant déposer les cendres de Germanicus* (**N° 75***) (Hampton Court, dessin préparatoire au Louvre).

Mais l'épisode le plus fameux se rapportant à Germanicus est celui nous montrant sa veuve Agrippine l'Ancienne, qu'il ne faut pas confondre avec sa fille Agrippine la Jeune, héroïne de *Britannicus* de Racine, débarquant à Brindes avec l'urne contenant les cendres de son époux[95]. Et si par exemple Étienne d'Antoine (1737-1809), dans sa terre cuite du musée Calvet d'Avignon (**N° 78***), tente de transcrire la seule figure d'Agrippine du tableau de Poussin en une œuvre à trois dimensions, Antoine Renou (1731-1806) nous montre au contraire l'héroïne non pas cachant son visage mais tentant de contrôler sa douleur (Salon de 1779, n° 76; musée de Lunéville) (**N° 76***). Nous exposons ici un dessin de Boichot (**N° 77**) tout récemment acquis par le musée de Lille. Mais c'est là avant tout un thème traité par les peintres anglais, de Gavin Hamilton (Althorp; Salon de 1772) et de Benjamin West (**N° 79***) (nombreuses versions à partir de 1766) à Runciman et à Turner (National Gallery)[96] (**N° 80***). Mais nous sommes là bien loin du tableau de Poussin.

75

76

L'influence de la « Mort de Germanicus » dans la peinture de la seconde moitié du XVIII^e siècle

Les *Mort de Germanicus* dans la peinture européenne de la seconde moitié du XVIII^e siècle, nous l'avons vu, sont rares. Mais

78

79

l'influence du tableau de Poussin, qui devient à son tour « exemplaire », fut immense et l'on ne compte pas les toiles à sujet héroïque, les morts de tel héros plus ou moins obscur de l'Antiquité ou des temps modernes qui lui empruntent tel ou tel motif. En dresser la liste serait vain et ne ferait que refléter la vogue considérable des lits de mort dans l'art du temps[97]. Si l'emprunt n'est parfois que formel et se limite à un détail précis, sorte de « clin d'œil » complice entre l'artiste et le spectateur, comme la draperie de l'arrière-plan (*Mort de Cléopâtre*, dessin de Monsiau, 1791 (**N° 90***), récemment acquis par le musée d'Autun[98]), ou le soldat drapé de rouge au centre de la composition (*Alexandre et le médecin Philippe*, Restout, 1747, Amiens[99]) ou celui, le bras levé, qui est le plus proche de Germanicus (*Mort du cardinal de Beaufort*, Reynolds, une version à Petworth[100] (**N° 86***), mais surtout la figure d'Agrippine

86

88

89

(*Mort d'Alceste*, Peyron, 1785, Louvre (**N° 88***); *Mort de la femme de Darius*, Lagrenée l'Ainé, 1785, Louvre (**N° 87***), etc.), parfois transformée en homme (*Mort d'Épaminondas* de Pécheux à Chambéry, **N° 89***), il est bien plus généralement d'ordre disons « spirituel » et se situe dans un contexte artistique bien particulier. On a souvent évoqué le retour à la peinture d'histoire, religieuse, historique ou mythologique, à partir de 1747, date à laquelle Le Normant de Tournehem est appelé à la direction des Bâtiments du Roi[101]. Deux auteurs ont traité parfaitement de la question, d'une part Jean Locquin, en 1912[102], dont le mérite est grand d'avoir, à une date où la peinture française du XVIII^e^ siècle se limitait, plus encore que de nos jours, aux seuls noms de Watteau, Chardin, Boucher et Fragonard et à quelques artistes mineurs spécialisés dans les scènes de boudoirs plus ou moins licencieuses, non seulement attiré l'attention sur ce qu'était la peinture officielle du temps, celle qu'admiraient et qu'aimaient les grands esprits de l'époque aussi bien Diderot que Rousseau[103], mais aussi d'avoir su placer cette peinture dans un contexte européen et d'avoir reconnu le rôle éminent des artistes anglais dans l'*invention* (nous verrons l'importance qu'il faut accorder à ce terme) des sujets; d'autre part, plus récemment (1967), Robert Rosenblum[104] dont un chapitre de l'ouvrage devenu classique est intitulé *The « exemplum virtutis »*.

Le peintre d'histoire doit « représenter les actions vertueuses et héroïques des grands hommes, les exemples d'humanité,

de générosité, de grandeur, de courage, de mépris du danger et même de la vie, d'un zèle passionné pour l'honneur et le salut de sa Patrie et surtout de défense de sa religion » souhaite en 1754 La Font de Saint-Yenne, un des principaux doctrinaires du temps qui voudrait voir en elle une « école de mœurs »[105]. Cette idée, on la retrouve sous bien des plumes du temps : la peinture « doit transmettre à la postérité les grands exemples de morale et d'héroïsme » écrit Caylus; Webb, pour sa part, défenseur de Raphaël Mengs, aimerait que « chaque tableau (soit) une école de vertu » et Mairobert est enthousiasmé par le Salon de 1777, car « on peut y faire un cours de morale entier »[106].

Dans ce contexte s'explique mieux cette *hiérarchie des genres*, admise et respectée par tous les artistes du temps, qui place tout en bas de l'échelle de la peinture la nature morte, puis le paysage, la peinture de genre, le portrait et enfin la peinture d'histoire. Et n'est-il pas vrai qu'il est plus difficile de dégager de telle scène de l'histoire de France, *La Mort de Bayard* par exemple, cette leçon de morale qui incitera ceux qui admireront le tableau, non seulement à mieux comprendre et respecter le héros, mais à tenter de l'imiter, demande plus d'« études »[107] que de brosser quelque coin de paysage. Un Chardin, par exemple, souffrira toute sa vie de ne pouvoir rivaliser avec les peintres d'histoire, de n'avoir pas reçu l'éducation lui permettant de représenter les grands épisodes bibliques. Il ne se révoltera nullement, bien au contraire, contre cet état de chose et voudra faire, sans succès d'ailleurs, de son fils le peintre d'histoire qu'il n'avait pas pu être. La qualité essentielle pour être un grand peintre d'histoire est l'*invention*, qui permet, comme le souhaitait déjà Poussin, de renouveler la composition d'un sujet souvent abordé par les peintres, pour mieux en dégager la signification, ou, comme il semble préférable aux artistes de la seconde moitié du XVIII^e siècle, poussés par les écrivains qui y voient l'occasion de « souffler » aux peintres tel épisode particulièrement édifiant de l'histoire ancienne ou plus récente et de trouver une nouvelle tribune pour exprimer leurs idées, d'en traiter une jamais abordée jusqu'alors. La peinture s'était voulue pendant plusieurs siècles édifiante, elle était devenue morale, la morale laïque, celle en fait de la Révolution ayant pris le pas sur la morale chrétienne, ou du moins l'ayant complétée.

Depuis l'Impressionnisme, nous sommes convaincus que le *sujet* d'un tableau ne change rien à la qualité de l'œuvre. C'est là une idée nouvelle qui ne fut pas acceptée sans réticence à la fin du XIX^e siècle et qui aurait choqué les peintres du XVII^e et du XVIII^e siècle pour lesquels la notion de hiérarchie des genres liée à celle d'invention était fondamentale : « toute lecture correcte de la peinture ancienne suppose qu'on la garde présente à l'esprit »[108].

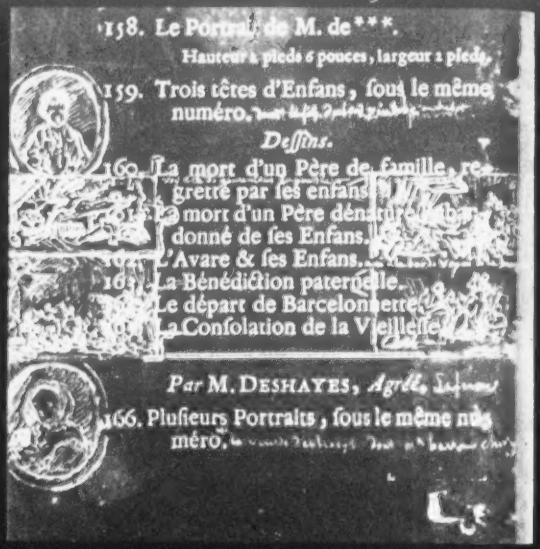
C'est dans ce contexte qu'il faut placer la *Mort de Germanicus*. Tout concourait à faire référence au tableau de Poussin, lui même vénéré comme aucun autre peintre français, aussi souvent qu'il se pouvait. Poussin avait été soucieux d'exactitude

archéologique et son scrupuleux respect du monde antique rejoignait celui d'une génération fortement marquée par les récentes découvertes archéologiques.

Il avait en outre tenté de se conformer, avec autant de fidélité qu'il le pouvait, « au costume », c'est-à-dire à « l'exacte observation des mœurs, des caractères, des modes, des usages, des habits, des armes, des bâtiments, des plantes, des animaux du pays dans lequel s'est passée l'action qu'il veut représenter »[109], comme les peintres du XVIII^e siècle en avaient l'obligation, sous peine de se faire vertement tancer par la critique des Salons. Poussin avait aussi voulu faire un tableau moral : appel à la vengeance et exemple d'une mort héroïque et injuste, le XVIII^e siècle choisira volontiers la seconde interprétation plus conforme à ce souci de morale laïque que l'on retrouve dans tant de tableaux de temps, à commencer par David. Mais surtout Poussin avait inventé une composition, abordé un thème jamais traité avant lui et lui avait donné une forme si définitive dans une langue si convaincante qu'il semblait quasiment impossible d'en renouveler l'interprétation et même d'aborder les thèmes voisins, de traiter le thème du lit funéraire et du mourant, en échappant à son emprise.

Cette emprise, nous allons la constater, en traitant avant tout de deux exemples particulièrement intéressants : Greuze et David.

« Voy. celle de Germanicus du Poussin » : ces quelques mots, Gabriel de Saint-Aubin les a écrits en marge de son exemplaire du Livret du Salon de 1769. Et ils concernent un dessin de Greuze, *La mort*


158. Le Portrait de M. de ***.
Hauteur 1 pieds 6 pouces, largeur 1 pieds.
159. Trois têtes d'Enfans, sous le même numéro.
Dessins.
160. La mort d'un Père de famille, regretté par ses enfans.
mort d'un Père dénaturé
donné de ses Enfans.
L'Avare & ses Enfans.
La Bénédiction paternelle.
Le départ de Barcelonnette.
La Consolation de la Vieillesse.
Par M. DESHAYES, *Agréé.*
166. Plusieurs Portraits, sous le même numéro.

91

d'un Père de famille regretté par ses Enfants, aujourd'hui disparu, mais dont on conserve le souvenir grâce au dessin de Gabriel de Saint-Aubin[110] (**N° 91***). Et l'artiste n'aurait-il pas pu tout aussi bien les écrire à propos du *Septime Sévère* de Greuze qui figurait au même Salon?

On sait les déboires que Greuze rencontra avec son tableau : « *L'Empereur Sévère reproche à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner dans les défilés et lui dit* : « *Si tu désires ma mort, ordonne à Papinien de me la donner avec cette épée* »[111] (**N° 92**). L'artiste avait présenté cette œuvre comme morceau de réception à l'Académie où il souhaitait être reçu, bien sûr comme peintre d'histoire[112]. Grande fut sa déception devant la décision, qu'il ressentit comme un affront immérité, de n'être admis que dans la catégorie des peintres de genre. Le tableau de Greuze fut sévèrement jugé et peu défendu, il est encore aujourd'hui

souvent critiqué avec rudesse pour ses « fautes de dessin »[113]. Et pourtant il est un jalon essentiel entre Poussin et David et détonne par rapport aux autres toiles de ce même Salon de 1769. Certes on aimerait être plus convaincu et plus touché par le sujet que Greuze a choisi de traiter et par la manière dont il a transcrit les problèmes de conscience que se posent les quatre personnages, mais on ne peut manquer d'admirer la grande sobriété de la composition en bas-relief et du coloris dominé par une gamme de gris métalliques. Les références à la *Mort de Germanicus*[114] sont constantes, du rideau contre lequel se détache le buste nu et le bras levé de Septime-Sévère couché, au choix d'un sujet à contenu moralisant; la critique du temps fait fréquemment allusion aux emprunts à Poussin en reprochant à l'artiste de n'avoir su égaler le grand peintre. Greuze lui-même dans une lettre de réponse à la critique particulièrement sévère de *L'Avant Coureur*[115] s'en explique : « Je vous supplie d'être persuadé que j'ai étudié aussi bien que vous ne l'aviez pu faire les ouvrages de ce grand homme [Poussin] et que j'y ai surtout cherché l'art de mettre de l'expression dans les figures ». A la suite de cet échec et malgré l'émouvante supplique de l'artiste « Pourquoi, dès mon premier essai, m'attaquer si ouvertement sur un genre nouveau que je me flatte de perfectionner avec le temps? Pourquoi m'opposer seul entre tous mes confrères, au plus savant peintre de notre école? », Greuze allait renoncer à la peinture d'histoire.

Mais il n'allait pas renoncer à Poussin

92

93

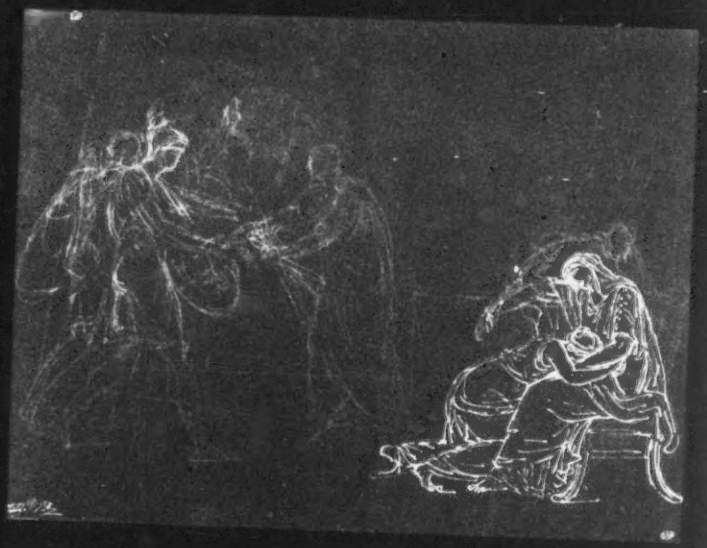
94

qu'il admirait tant : le *Fils puni* (**N° 93**), un des chefs-d'œuvre de l'art du XVIII^e siècle, est sans doute la plus intelligente retranscription dans le monde du quotidien de la *Mort de Germanicus*. Comment ne pas rapprocher le groupe de la fille du mort et de son enfant, de celui d'Agrippine et de son fils, le visage caché de celle-ci, de celui du garçonnet agenouillé au premier plan lisant la bible, le geste de l'autre fille qui se penche bouleversée vers son père mort, des généraux de Germanicus? Certes toute notion d'héroïsme (et de vengeance) est absente de la toile de Greuze, mais dans ce drame de tous les jours, de la mort, de la souffrance, de l'incompréhension, de l'émotion retenue et du repentir, passe le souffle du grand art. Évitant la miévrerie et le sentimentalisme dont l'on accuse encore si souvent bien à tort, Greuze avait su être le peintre d'histoire de la réalité quotidienne.

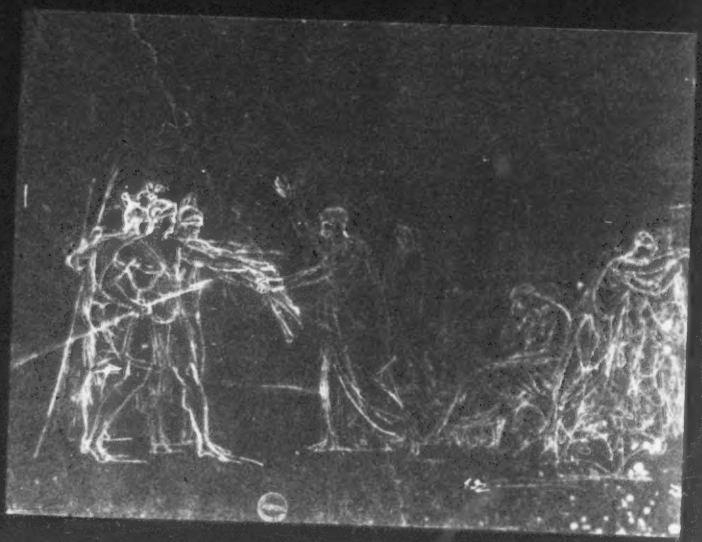
« Si c'est à Corneille que je dois mon sujet, c'est à Poussin que je dois mon tableau » avait dit David à propos des *Horaces*[116]. Si la parenté entre la *Mort de Germanicus* et la toile de David ne paraît pas évidente au premier abord, elle n'en est pas moins certaine, notamment dans le groupe des femmes et des enfants, sorte de réarrangement du groupe d'Agrippine et dans la mise en plan générale de la composition. Aurait-on quelque hésitation à ce sujet, il suffirait de se reporter aux dessins préparatoires (**N^os 95** et **96**) à l'œuvre pour s'en convaincre[117]. Deux d'entre eux, l'un conservé à l'École des Beaux-Arts, l'autre au Louvre, confirment que David, lorsqu'il entreprend les recherches pour son tableau, songe à une composition très voisine de celle du *Germanicus* qu'il avait à coup sûr admiré à Rome lors de son premier séjour et qu'il pouvait facilement revoir depuis son retour à Rome à la fin de 1784. En fait ce n'est pas tellement dans les détails que David se montre sensible à l'exemple de Poussin, bras levé du père des Horaces, position des jambes des soldats, mais c'est

bien plus le climat général de la toile de Poussin dominée par l'idée de vengeance et d'héroïsme que David sut comprendre et réutiliser, comme il saura le faire tout au long de sa carrière, de l'*Antiochus et Stratonice* (École des Beaux-Arts) au *Socrate* (Metropolitan Museum) et de la *Douleur d'Andromaque* (École des Beaux-Arts, déposé au Louvre, **N° 94**) au *Le Peletier de Saint-Fargeau sur son lit de mort* (disparu). Ce que David a essayé de faire revivre à son tour, c'est, pour reprendre ses propres mots, « l'immortel Poussin traçant sur la toile les sublimes leçons de philosophie... ».[118] Certes David ne pastiche jamais Poussin, mais rarement artiste a-t-il su utiliser l'exemple d'un illustre prédécesseur, le comprendre en profondeur, sans pourtant jamais renier sa propre personnalité. De même que Poussin avait su faire revivre un certain monde antique qui lui est propre, David, assimilant le monde romain et la leçon de Poussin, se montrera aussi bien fidèle au passé que témoin passionné de son temps.

Les morts d'artistes tout spécialement sont inspirées par la *Mort de Germanicus*. La *Mort de Léonard de Vinci* de Ménageot (1781, Amboise) celles de *Raphaël*, de Monsiau et de Bergeret (1806, Malmaison) reprennent les grandes lignes du tableau de Poussin[119]. Et dans sa *Mort du Poussin* (**N° 97***), du musée d'Aix (esquisse du tableau du Salon de 1834, « *Le Poussin avant d'expirer reçoit les soins du cardinal Massimo et les secours de la religion* ») François-Marius Granet (1775-1849) veut ostensiblement assimiler le général romain



95



96

97

98

au peintre français devenu à son tour un héros.

Une dernière fois, en plein XIX^e siècle, la toile de Poussin trouvera un écho auprès d'un grand artiste qui n'avait pu admirer la toile originale, mais qui devait en connaître sinon une copie, du moins les gravures. Delacroix, dans l'*Empereur Marc-Aurèle mourant, présentant Commode à ses amis* (1843-45, musée de Lyon) (**N° 98***), reprend pour l'essentiel la composition de Poussin[120].

Étrange aventure que celle d'un tableau admiré pour un temps plus qu'aucune autre œuvre française du XVII^e siècle. Nous préférons aujourd'hui les toiles plus tardives de Poussin, les *Paysages* des vingt dernières années de sa vie et les dernières compositions mythologiques dont chacune est une méditation sur les grands thèmes de la destinée humaine, l'amour, la vie et la mort. Mais la leçon de Poussin, telle qu'il souhaitait en laisser le témoignage dans son *Germanicus*, est-elle pour nous aujourd'hui vide de tout sens? Puisse la présente exposition permettre de poser la question.

NOTES

1. Suétone a également parlé de la mort de Germanicus (dans sa *Vie des 12 Césars*, IV, Caligula, traduction par Henri Ailloud, Paris, 1957, p. 61-62).

2. Ou du moins à son traducteur, Henri Goelzer (*Annales*, livre II, LXXI et LXXII, p. 106-107, Paris. 1969). Curieusement, Tacite n'a que peu inspiré Poussin. En effet, si l'on excepte le *Germanicus*, seule la *Reine Zénobie sauvée par les bergers*, connue, outre par la problématique toile de l'Ermitage, par des mentions anciennes, des dessins et des gravures, est inspirée par un texte de cet auteur (cf. H. Bardon, in *Actes*, Paris, 1960, I, p. 128 et A. Blunt, *Catalogue*, 1966, p. 164).

3. Nous remercions le professeur Henry Bardon de son aide sur ce point. Pour les connaissances de Poussin en latin, cf. H. Bardon, *op. cit.*, note 2, p. 125. De tous les biographes anciens de Poussin, Mancini, qui connut le maître à l'époque où celui-ci peignait la *Mort de Germanicus*, est le plus généreux quant à l'érudition latine du peintre.

4. Marchese Virgilio Malvezzi, *Discorsi sopra Cornelio Tacito*, Venise, 1622, p. 334 et 336. Sheila Somers Rinehart pense que Malvezzi (1595-1654) aurait joué un rôle non négligeable dans les recherches iconographiques dont témoignent si souvent les tableaux de Poussin (comm. écrite et *The Burlington Magazine*, 1960, p. 323, note 163).

5. Bellori, un des premiers biographes de l'artiste, précise bien que c'est Poussin qui a choisi le sujet (p. 28 du présent catalogue). Mais peut-on lui faire entièrement crédit?

6. Cette source essentielle de l'inspiration de Poussin n'avait pas échappé à l'abbé Luigi Lanzi. Citons le passage en entier (éd. en italien de 1795-96, Bassano, I, p. 507) : « Les reliques de l'antiquité lui donnaient les leçons qu'il ne pouvait espérer des maîtres. Il étudia le beau sur les statues grecques et, sur le *Méléagre du Vatican* (c'est nous qui soulignons), établit les règles des proportions. Les arcs, les colonnes, les vases antiques, les urnes lui fournirent les accessoires qui devaient rendre ses toiles chères aux érudits. Pour la composition, il se fixa à la peinture antique des Noces Aldobrandines et à partir de celles-ci et de bas-reliefs, il apprit le contrepoint et l'appropriation des attitudes et l'économie des personnages à laquelle il fut attaché avec ténacité. Il avait l'habitude de dire qu'une demi-figure de plus que nécessaire suffisait à gâter un tableau. »
A propos des sarcophages sur le thème de la mort de Méléagre, on consultera l'ouvrage classique de Carl Robert, *Die Antiken Sarkophag Reliefs*, Berlin, 1904, III, pl. 99 à 101 et Salomon Reinach, *Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine*, Paris, 1897, I, p. 89. D'une manière plus générale, sur l'importance de ce sarcophage pour Poussin, on lira avec intérêt l'article de Ch. Picard, in *Actes*, Paris, 1960, I, p. 117-122. Curieusement, Poussin ne semble s'être directement inspiré qu'une fois de la légende de Méléagre (*La Chasse d'Atalante et de Méléagre* du Prado, A. Blunt, *Catalogue*, 1966, n. 163).

7. *Nicolas Poussin*, Paris, 1965, p. 14, fig. 6.

8. Cette ingénieuse hypothèse nous a été suggérée par Kate Biosse-Duplan, Conservateur au Département des Antiquités Grecques et Romaines. En effet, le dessin Cassiano dal Pozzo, nº 153 (210 × 737 mm), qui copie à coup sûr le sarcophage de Wilton House, nous montre la tête de Méléagre, non pas de *profil* comme sur tous les sarcophages de ce type (cf. **Nº 4***), mais *inclinée de trois quarts* comme dans le tableau de Poussin. On sait les liens entre Cassiano dal Pozzo (1588-1657) et le peintre (cf. Sheila Somers Rinehart, « Poussin et la famille dal

Pozzo », in *Actes*, Paris, 1960, I, p. 19-30), qui fut employé par le collectionneur à dessiner des antiques de toutes sortes. Ces albums dal Pozzo passèrent en 1762 de la collection du cardinal Albani dans celle de Georges III et sont aujourd'hui divisés entre Windsor et le British Museum. Si très peu de dessins de cet album sont aujourd'hui considérés comme de Poussin, il n'est pas exclu que l'artiste ait eu connaissance de ces albums et que ce soit du dessin dal Pozzo plutôt que du sarcophage (ou du dessin et du sarcophage) que Poussin se soit inspiré.

9. Henri Malo, *Chantilly, Musée Condé. Cent deux dessins de Nicolas Poussin*, Paris, 1933, pl. 54.

10. MA 654 (MR 814). H. 0,64; L. 0,955; ep. 0,10, profondeur du relief 0,085. Entré au Louvre avec la collection Borghèse en 1808; Reinach, *op. cit.*, note 6, pl. 201, n. 209.

11. Selon les informations qu'a bien voulu nous communiquer le Département des Antiquités Grecques et Romaines. Pour sa part, parlant du sarcophage de Méléagre, Dandré-Bardon (*Costume des Anciens Peuples*, Paris, 1772, I, p. 33) écrit : « On y voit le jeune chasseur moribond dans la bouche duquel on met l'obole que les anciens croyaient être obligés de payer à Caron pour passage de l'Achéron ou du Styx » (cf. également Ch. Darembert et Edm. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris, 1873-1912, H, p. 1388).

12. Adolphe Reinach, *Recueil Milliet, Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris, 1921, p. 244-247. Il est bien évident qu'à l'origine de l'idée de Timanthe se situe le texte de l'*Iphigénie* d'Euripide; comme l'écrit Falconet (*op. cit.*, note 15), « le poète, antérieur au peintre, lui ôte l'invention du voile ».

13. Nous avons vu l'abbé Lanzi parler des Noces Aldobrandines, découvertes à Rome en 1606 ou peu avant, comme source d'inspiration de Poussin. Le lien entre cette œuvre que Poussin est censé avoir copié (voir A. Blunt, *Catalogue*, 1966, p. 178) et la *Mort de Germanicus* ne nous paraît pas suffisamment étroit pour mériter un commentaire spécial.

14. Blunt, *Texte*, 1967, fig. 16 et 24 et p. 78.

15. Voir pour cette série de tapisseries, outre le fondamental ouvrage de David DuBon, *Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art. The History of Constantine The Great designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona*, Londres, 1964, l'article de John Coolidge « Louis XIII and Rubens. The story of the Constantine tapestries » in *Gazette des Beaux-Arts*, 1966, I, p. 271-292.
Voir aussi J. Foucart, in *La storia di Maria de' Medici di Rubens al Luxemburgo*, Milan, 1967, p. 96-97 (éd. française, 1969, p. 100). Sur le voyage du cardinal Barberini en France et le récit de Cassiano dal Pozzo, voir E. Müntz et Em. Molinier, *Le château de Fontainebleau au XVII^e siècle d'après des documents inédits*, Paris, 1885, p. 1 et suiv.

16. La question des esquisses de Rubens et des cartons de tapisserie est complexe. Résumons-la à partir des diverses hypothèses émises ces dernières années par D. DuBon, J. Coolidge, J. Foucart *(op. cit)* et J. Held (comm. orale) que nous remercions chaleureusement ici.
Dans la correspondance entre Rubens et Peiresc, son principal correspondant à Paris, il faut distinguer « disegni dei cartoni », esquisses, pour reprendre les mots de Peiresc, et « cartoni », cartons. Les esquisses auraient été commandées dès 1620-1621, les quatre premiers cartons, eux aussi exécutés à Anvers, n'arrivant à Paris qu'après le séjour de Rubens à la fin de 1622. Cartons et esquisses sont mentionnés

dans l'inventaire de 1627 de Comans et de la Planche. A l'origine douze tapisseries avaient été prévues et les douze esquisses de Rubens, aujourd'hui dispersées, gravées par Tardieu, font partie au XVIII^e siècle de la coll. d'Orléans. Parmi ces esquisses ne figurait pas la *Mort de Constantin* mais un *Triomphe de Rome* (aujourd'hui à La Haye) qui ne fut jamais tissé. La *Mort de Constantin* (Bois H. 33,3 cm; L. 33,7 cm) qui appartient à une collection privée parisienne a figuré à de nombreuses expositions (Rotterdam, 1953, n° 40; Paris, Bibliothèque Nationale, 1954, n° 403; Philadelphie, 1964) et est reproduite dans l'ouvrage de DuBon (fig. 63) cité plus haut.

17. Mrs Marilyn Aronberg Lavin, *Seventeenth Century Barberini Documents and Inventories of Art*, à paraître fin 1973. On consultera avec prudence l'article de Frances Vivian, « Poussin and Claude seen from the Archivio Barberini », in *The Burlington Magazine*, 1969, p. 719-726. Il est aujourd'hui clairement établi que le *Samson* commandé par le cardinal Francesco Barberini et catalogué par plusieurs auteurs comme un original perdu de Poussin, se confond avec la toile de Valentin récemment entrée au musée de Cleveland (cf. Richard Spear in catal. expo. *Caravaggio and his followers*, Cleveland, 1971, n. 72, p. 184-185).

18. *Archives Barberini*, Lavin, III, Inv. 26-31.315. Voir aussi O. Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urbano VII*, Vienne, Augsbourg, Cologne, 1928-31, I, n. 335-336. Les dimensions (6 palmes sur 8 palmes soit environ 132 sur 176 cm) sont sensiblement inférieures à celles de la toile : elles sont évidemment très approximatives.

19. *Archives Barberini*, Lavin, Doc. 238.

20. *Archives Barberini*, Lavin, Doc. 238 (suite). Voir aussi J. Bousquet, « Poussin et le milieu romain », in *Actes*, Paris, 1960, I, p. 3-4, note 12. Les autres documents Lavin seront mentionnés dans la partie du catalogue consacrée à la fortune critique du tableau de 1628 à nos jours.

21. Ch. Sterling in catal. expo. *Poussin*, Paris, 1960, p. 213.

22. On connaît l'anecdote rapportée par Félibien : Poussin vendant pour huit francs, moins de trois écus, un *Prophète* aujourd'hui perdu qu'un « jeune peintre de sa compagnie » copie et revend quatre écus. C'est sans doute à la même date, au moment de l'affaire de la Valtelline (1625), où l'hostilité aux Français est forte à Rome, que se situe l'aventure que nous raconte Passeri : Poussin, qui portait le costume français, est attaqué à cause de son habillement et doit se protéger des coups avec un portefeuille de dessins qu'il tenait sous le bras. Coïncidence amusante, cet incident qui devait conduire l'artiste à se vêtir désormais à la romaine, se déroule près du Palais des Quatre Fontaines, c'est-à-dire près du palais qui devait abriter la *Mort de Germanicus* presque sans interruption pendant plus de trois siècles.

23. Cf. p. 10 du présent catalogue.

24. Pour le *Samson*, voir note 17. Pour l'esquisse du *Martyre de saint Érasme*, qui fit vraisemblablement partie de la collection du cardinal Francesco, esquisse aujourd'hui à la Galerie Nationale d'Ottawa et que nous publierons prochainement dans le *Bulletin* de ce musée, voir F. Vivian, *op. cit.* note 17, p. 720 et notes 10 et 11.
Pour les autres toiles qui ont pu appartenir au cardinal Francesco, voir, outre Blunt et Vivian, F. Haskell, *op. cit.*, 1963, p. 46, note 1. Le tableau de Vienne a été donné par le cardinal Francesco Barberini à l'ambassadeur de Vienne à Rome, le prince d'Eggenberg, vers 1638-39.

25. A. Blunt, *Catalogue*, 1966, n. 37. Le tableau, signé « Ni. Pusin. fe », a été récemment restauré.

26. Si ce n'est vraisemblablement par la gravure d'un dessin lui aussi aujourd'hui disparu (cf. J. Thuillier, *Nicolas Poussin*, Novara, 1969, fig. 66).

27. *Archives Barberini*, Lavin, Doc. 237. Voir aussi J. Bousquet, *op. cit.* note 20, p. 3, qui indique comme date le 13 février. C'est le tableau donné en 1633 au « Duca Chigi » que Mrs Aronberg Lavin identifie avec le duc de Créqui, ambassadeur du roi de France près du Saint Siège (cf. *Art Bulletin*, 1970, p. 132-149). Voir aussi Blunt, *Catalogue*, 1966, p. 158-159, L. 9).

28. Voir Blunt, *Texte*, 1967, p. 54. Marcello Sacchetti ne semble pas avoir possédé lui-même de toiles de Poussin.

29. Ch. Sterling in catal. expo. *Poussin*, Paris, 1960, p. 213.

30. Le texte de Roger de Piles a été publié en 1699; cf. J. Thuillier, in *Actes*, Paris, 1960, II, p. 230.

31. L'étude essentielle sur les dessins de Poussin demeure celle entreprise en 1939 par Walter Friedlaender et Anthony Blunt. Quatre volumes du *corpus* sont déjà parus. Les dessins en relation avec la *Mort de Germanicus* ont été étudiés dans le tome III, paru à Londres en 1949, *The Drawings of Nicolas Poussin*. Catalogue raisonné édité par Walter Friedlaender, deuxième partie, « History, Romance, Allegories », en collaboration avec Anthony Blunt et Rudolf Wittkower, p. 15-16.
Pour « l'esquisse » de la coll. Boyer d'Eguilles voir p. 30 du présent catalogue.

32. Blunt-Friedlaender, 1949, n° 129 avec Pl., N° d'inventaire 1948.8.5.1. H. 176 mm; L. 255 mm. Offert au British Museum en 1948 par le Dr. Edmund Schilling qui le tenait (selon une lettre de P. Hulton du British Museum que nous remercions vivement de son aide) de la collection Barberini.
Plume et lavis de bistre avec légers rehauts de gouache. Au verso, en français, « La mort de Germanicus ».

33. Cf. p. 5 du présent catalogue.

34. Tacite, *op. cit.* note 2, p. 105.

35. Ce qui avait déjà été pressenti par Sam Hunter (*op. cit.* 1959, p. 10; c'est par erreur que celui-ci parle de la droite de la composition) avant que les radiographies ne soient exécutées. Voir aussi p. 13, note 20 de cet article, le rapport sur l'état du tableau par Richard R. Buck de l'Intermuseum Laboratory d'Oberlin.

36. Blunt-Friedlaender, 1949, p. 16. N° d'inv. F.P. 4422. H. 213 mm × L. 303 mm. Plume et lavis gris et de bistre. En bas à droite « poussin ». Montage du XVIII^e siècle. Nous remercions le Dr. D. Graf de son aide sur ce point.

37. Blunt-Friedlaender, 1949, n. 130 avec pl. N° d'inv. 535. H. 163 × L. 241 mm. Collé en plein. Plume et lavis de bistre. Ne figure pas dans la vente Mariette.
Selon le Cabinet des Dessins du Louvre, le cachet qu'il porte n'est pas irréfutablement celui de la coll. Mariette et peut être postérieur.

38. Ou des six enfants et d'une nourrice si l'on admet que la figure féminine à l'extrême droite est l'aînée des enfants d'Agrippine. La photographie Giraudon, souvent utilisée (par Hunter, *op. cit.* 1959, p. 9, fig. 7 qui la reproduit en confondant le dessin de Chantilly avec celui du British Museum et par W. Friedlaender, *op. cit.* 1965, p. 14, fig. 7), est coupée sur la droite, ce qui nous prive de la marque « Mariette » et d'un des enfants de Germanicus.

39. P. 106 de l'édition citée note 2.

40. La présence de la lettre peut prêter à confusion entre le thème de la *Mort de Germanicus* et celui, bien plus populaire, d'*Alexandre et le médecin Philippe*.

41. *Op. cit.* 1965, p. 14 : « début 1630. » Blunt, *Catalogue*, 1966, p. 113, écrit : « peut-être exécuté postérieurement au tableau, en vue d'une seconde version non réalisée ».

42. Nous n'excluons pas que le dessin de Chantilly ait pu précéder celui du British Museum. Certes tous deux sont assez différents techniquement, mais les problèmes de datation pour cette période de l'activité de Poussin sont loin d'être tous résolus, aussi bien pour les tableaux que pour les dessins. Ainsi la feuille de Chantilly n'est-elle guère éloignée de celle de Lille (reproduite in catal. expo. *Poussin*, Paris, 1960) pour le *Massacre des Innocents* de Chantilly que nous placerions volontiers à une date légèrement antérieure à la *Mort de Germanicus*.
Le dessin du Louvre (Blunt-Friedlaender, 1949, A 33; N° d'inv. R.F. 1163, **N° 19**), pose un problème délicat. Cette feuille dessinée sur les deux faces provient de la collection Gatteaux et comporte des études de diverses compositions de Poussin, accompagnées au verso d'inscriptions en français. Parmi les croquis du recto, celui du centre paraît être en relations avec la partie gauche de la *Mort de Germanicus*. Or ce dessin ne copie pas plus le tableau que les deux feuilles connues. Et il ne peut en tout cas être de 1627, car au verso se voit une étude d'après l'*Eliézer et Rébecca*, tableau tardif de Poussin, aujourd'hui dans la coll. A. Blunt. Qu'il ne s'agisse pas d'un dessin de Poussin paraît assuré et en ce cas la feuille du Louvre ne copierait-elle pas plutôt un dessin disparu de Poussin pour la partie gauche de la composition? Le dessin de Francfort mentionné par Friedlaender et Blunt (p. 16), sera étudié p. 47 du présent catalogue.
Le marquis de Chennevières (1820-1899) possédait un ou deux dessins qu'il attribuait à Poussin et qu'il mettait en relation avec la *Mort de Germanicus*. Il écrit, parlant de sa collection, dans *L'Artiste* (1894-97, p. 12 de l'édition regroupant ses articles en un volume) : « Dans ceux-ci (il s'agit des « portefeuilles de marchands douteux »), je ramassais la moitié du premier croquis de Germanicus dont l'autre moitié, depuis de longues années déjà, m'était venue par M. Reiset. » Le premier de ces dessins semble être celui qui serait passé dans une vente anonyme à la galerie Charpentier le 3 décembre 1957, n° 60 *bis* (hors catalogue). Il provenait en fait de la collection Adolphe Baschet, de l'Institut. Nous remercions vivement M. Henri Baderou des utiles informations qu'il nous a fournies sur ce dessin qu'il a vu et dont nous avons perdu la trace.

43. L'essentiel de ce chapitre est emprunté au magistral ouvrage de Francis Haskell, *Patrons and Painters*, Londres, 1963, p. 43-46.

44. La gravure d'Ottavio Leoni est reproduite par Haskell, 1963, pl. 3a. Pour un portrait du cardinal, par un peintre inconnu (**N° 24***), récemment acquis par la Galerie Nationale de Rome, cf. catal. expo. *Acquisti, doni, lasciti, restauri e recuperi 1962-1970*, Rome, 1970, n° 22 avec pl. et J. Montagu, *Arte Illustrata*, 1971, n^os^ 43-44, fig. 7, p. 50.
Voir également à la Bibliothèque Nationale pour d'autres portraits gravés du cardinal, la série N2 (**N° 23**).

45. R. Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e^ siècle*, Paris, 1943 (2 vol.).

46. Félibien attribue le mérite de cette commande à Cassiano dal Pozzo; Bernin, qui travaille alors à Saint-Pierre comme d'ailleurs Sacchi, semble se l'attribuer. Si l'on ajoute que le cardinal Francesco Barberini possédait le *modello* du tableau, que ce dernier avait été commandé en un premier temps à Pierre de Cortone, qu'en pendant au tableau de Poussin se voyait l'œuvre rivale de Valentin, le *Martyre de saint Procès et saint Martinien*, l'on prend conscience de ce que devaient signifier

les rivalités d'artistes, ainsi de ce que la vie romaine avait d'actif et de vivant.

47. Jacques Bousquet, « Les relations de Poussin avec le milieu romain », in *Actes*, Paris, 1960, I, plus particulièrement p. 2-3.

48. Mahon, *op. cit.* 1962 (nous nous sommes limités à citer cette publication, la dernière en date de Denis Mahon consacrée à Poussin), qui reprend en les amplifiant deux articles antérieurs parus eux aussi dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Blunt, 1966 et 1967, *Catalogue* et *Texte*.

49. Cf. p. 12 du présent catalogue.

50. Blunt, *Catalogue*, 1966, nos 29 à 31.

51. Blunt, no 97.

52. Blunt, no 102.

53. Blunt, no 32.

54. Blunt, no 155.

55. Blunt, no 166.

56. Blunt, no 25. The M. H. de Young Memorial Museum, San Francisco. Jacques Thuillier et Michel Laclotte qui ont eux aussi récemment vu ce tableau partagent pleinement notre point de vue. Le dessin de Windsor (A. Blunt, *The French Drawings at Windsor Castle*, Londres, 1945, p. 38, no 180), justement mis en relation avec le tableau, pose un problème : si en effet le verso, l'étude pour l'*Adoration du Veau d'Or*, est trop pâle pour qu'un jugement puisse être porté sur lui, le recto (pl. 34), la *Bataille des Israélites et des Madianites*, correspond en esprit aux *Batailles* peintes par Poussin vers 1625.

57. Andrea da Leone (Naples, 1610, Naples, 1685), est responsable de tableaux comme le *Tobie ensevelissant les morts* de la collection Paul Ganz de New York, ou le *Bergers et troupeaux*, monogrammé, du Kunsthistorisches Museum de Vienne. Beau-frère d'Aniello Falcone, il fut également un redoutable imitateur de son contemporain Castiglione (cf. Ann Percy, catal. expo. *Castiglione*, Philadelphie, 1971, p. 28 et notes 49 à 54).

58. Cf. p. 12 du présent catalogue.

59. L'*Inspiration du Poète Épique* (RF 1774), 1631-1633 pour Mahon; 1628-1629 pour Blunt.
Grande bacchanale à la joueuse de luth dite aussi *Les Andriens* (Inv. 7296), Mahon, milieu 1630; Blunt, 1631-1633.
Concert d'amours, fragment du *Vénus et Mercure* de Dulwich (Inv. 7289) parfois considéré comme une copie, Mahon, vers le milieu de 1630; Blunt, 1627-1628.
Le *Triomphe de Flore* (Inv. 7298), Mahon, 1627; Blunt, 1627.
Écho et Narcisse (Inv. 7297), Mahon, fin 1630; Blunt, 1627. Nous pensons pour notre part que ce tableau n'est pas éloigné en date du *Triomphe de David* du Prado (**No 31***) (Blunt, no 34). En ce qui concerne la *Nourriture de Jupiter* (**No 36** bis) (Inv. 7295), généralement considérée comme l'œuvre d'un imitateur (Mahon, Blunt : « Master of the clumsy children »; Jacques Thuillier est de l'avis opposé), la version de Londres, sans aucun doute originale, est datée par Mahon de 1630 et par Blunt de 1629. Tous ces tableaux ont fait partie de la collection de Louis XIV sauf l'*Inspiration du Poète*, acquis en 1911 et le *Concert d'amours*, saisi à la Révolution.

60. La discussion détaillée des problèmes de chronologie des œuvres de jeunesse de Poussin occuperait facilement à elle seule le catalogue tout entier. Elle n'a d'ailleurs bien évidemment de sens que si l'on tient compte des autres tableaux du maître, certains extrêmement importants, conservés de par le monde et que l'on s'accorde à dater avant 1630. Tel ne pouvait être le propos de ce « dossier ».

61. RF 1968. 2. Pierre Rosenberg, « Un nouveau Poussin au Louvre, Olympos et Marsyas », in *La Revue du Louvre*, 1969, p. 87 à 92 avec pl. en couleurs.

36 bis

62. Le premier tableau est daté par Mahon de 1626, par Blunt de 1625-1626, le second par Mahon du milieu de 1630, par Blunt de 1627.
En ce qui concerne le *Triomphe de Flore*, J. Thuillier (*op. cit.*, 1969, p. 106), avait déjà avancé la date de 1626-1627.

63. RF 2445.

64. Inv. 7285; Inv. 7276. Les deux tableaux ont appartenu au duc de Richelieu à qui Louis XIV les acheta en 1665.

65. Ce tableau, qui a été récemment restauré, est considéré par Mahon comme peint en 1628-1629, c'est-à-dire au moment de l'*Apparition de la Vierge à saint Jacques*, et par J. Thuillier (p. 106) de 1625-1626.

66. Blunt, *Catalogue*, 1966, nos 109 et 116.

67. Richard Verdi, « Poussin's *Eudamidas* : Eighteenth Century Criticism and Copies », in *The Burlington Magazine*, 1971, p. 513-524. M. Richard Verdi nous a fourni de forts utiles renseignements sur la *Mort de Germanicus*. Nous l'en remercions chaleureusement ici. Blunt, *Catalogue*, 1966, no 152.
Le tableau original de Poussin passe pour être celui qui est aujourd'hui au musée de Copenhague.

68. Inv. 24035; Don Harzen; plume et lavis de bistre H. 128 mm; L. 194mm.

69. A. Pigler (*Barockthemen*, Budapest, 1956, II, p. 377) a dressé la liste des œuvres de ce sujet qu'il connaissait. Il mentionne (deux fois) le tableau de Minneapolis, le dessin de Chantilly, la copie autrefois Esterhazy, celle dite de Le Brun, le tableau de Lairesse, celui de Füger, le dessin de van Orley. Nous n'avons pu découvrir deux pièces cataloguées par Pigler, une gravure de Silvestro Pomarede (vers 1740-60; Le Blanc, 5) et le tableau de Pierre-Antoine Baudoin (1723-1769), passé dans une vente M. Dubois (no 484), dont il ne précise pas la date.

70. A. Blunt et W. Friedlaender, *The Drawings of Nicolas Poussin*, Londres, 1949, II, p. 16. Pierre noire et lavis gris. H. 158 mm; L. 231 mm. Proviendrait de l'ancienne collection Städel, selon les indications aimablement fournies par Mlle Stuffmann que nous remercions vivement ici.

71. 1932. 19. Don James Phinney Baxter, en mémoire du professeur Henry Johnson. Plume et lavis de bistre avec préparation à la pierre noire. H. 160 mm; L. 199 mm.

72. Sur la gravure de Le Pautre (IV, no 136), Alexandre est accompagné de son épouse Roxane dont il eut un fils posthume. C'est un des rares cas où la *Mort d'Alexandre* est représentée de cette manière.

73. Le Brun s'est sans aucun doute inspiré de la *Mort de Germanicus* dans son tableau représentant la *Mort de Méléagre* (Louvre, Inv. 2900, **No 81***).

74. Inv. 463. T. H. 72,5 cm; L. 87,8 cm. Monogrammé en bas au centre sur la colonne. Catal. du musée de Cassel, 1958, p. 85, avec fig. Le tableau avait appartenu au bourgmestre J. van Belle (ou Balle) puis à Valerius van

Röver (ou Reuver) qui l'avait acquis en 1730. Il est à Cassel dès avant 1749, date à laquelle il est inventorié pour la première fois. Le tableau fait partie des œuvres transférées à Paris par Denon et exposées au Muséum Central des Arts de 1807 à 1815 (indications du Dr. F. Lahusen).

75. La gravure de Le Pautre, que nous a signalée François Macé de Lépinay, est conservée à la Bibliothèque Nationale dans le recueil Beringhen, t. IV, nº 141.

76. Le dessin d'Antoine Rivalz est mentionné dans un ancien « catalogue de la collection laissée par l'artiste », conservé au musée Paul-Dupuy (D. 49-1-10) (nº 36, lavis de bistre rehaussé de blanc, 1 pied 2 pouces sur 1 pied 6 pouces) et publié par R. Mesuret (catal. expo. *Le Dessin toulousain de 1610 à 1730*, Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 1953, p. 51) qui écrit : « *La Mort de Germanicus*... était-elle une étude pour la peinture prêtée par la collection Bonnal, à l'exposition de Montauban (nº 177)? » Ce tableau, et nous remercions M. Barousse de son aide sur ce point, était catalogué de la manière suivante en 1862. «Mort de Germanicus, esquisse, M. L. Bonnal. » Il est aujourd'hui dans une collection privée de Biarritz (**Nº 65***) et mesure H. 34,5 cm sur L. 26,5 cm; mais revient-il vraiment à Antoine Rivalz?

77. Le dessin de Boitard, qui nous a été aimablement signalé par J. W. Niemeijer, faisait partie de la coll. du graveur hollandais Pieter Tanjé, vendue à Amsterdam le 7-XII-1761, partie du nº 299. Le dessin de van Orley est catalogué par Bénard en 1810 avec la collection Paignon-Dijonval (p. 78, nº 1670 : « La Mort de Germanicus : d. lavé à l'encre de la Chine; l.7 po. sur 5 po. »). Nous ignorons la localisation actuelle de ces dessins.

78. Le Cabinet des dessins du Louvre conserve une feuille classée au nom de Testa (Inv. 1903)

65

qui, selon le fichier iconographique, représenterait la *Mort de Germanicus*. Rien ne permet d'affirmer que ce dessin, qui à coup sûr ne revient pas à Testa, représente ce sujet.
Le Sueur aurait peint un tableau de ce sujet qui appartenait au XVIIIe siècle à la coll. Miles en Angleterre (Cf. L. Dussieux « Nouvelles recherches sur la vie et les ouvrages de Le Sueur », in *Archives de l'Art français*, III, 1852-1853, p. 119 et G. Rouchès, *Eustache Le Sueur*, Paris, 1923, p. 53).

79. *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, édités par Anatole de Montaiglon, t. VII, 1886, p. 200.

80. Nous remercions Mme Thérèse Picquenard qui a consacré une thèse de l'École du Louvre au sculpteur Boizot et MM. François Souchal et Jacques Thirion de leur aide sur ce point. Le Grand Prix de Peinture de Saint-Quentin est

conservé à l'École des Beaux-Arts (voir aussi notes 81 et 82).

81. *Procès-verbaux*, *op. cit.* p. 201. On ne sait à peu près rien de ce sculpteur, prénommé Yves-Éloi par Jules Guiffrey et J. Barthélemy, qui devait obtenir le Grand Prix en 1763, trois ans avant Sénéchal (*Liste des Pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, Paris, 1908, p. 38).
A la vente Bourlamaque du 27 mars 1770, nº 367, figurait un « bas-relief demi ronde-bosse en terre cuite, dans un cadre noir qui sert aussi de pied. Ce morceau porte 34 pouces de haut sur 46 de large » qui pourrait être en relation avec le Concours de 1762.

82. Jean Locquin, « Notice sur le peintre Jean-François Sané (1732-1779) », in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1910, p. 51. Sané semble avoir participé au Concours de 1762 avec une *Mort de Socrate* aujourd'hui disparue mais célèbre en son temps et connue par une gravure de Jacques Danzel de 1786 (Rosenblum, *op. cit.*, 1967, fig. 75, voir aussi note 88).

83. Parmi les académiciens figurait l'ami de Greuze, l'abbé Gougenot.

84. Le dessin de Gravelot a fait partie, comme tant de dessins d'illustration de l'artiste, de la collection L. Rœderer, de Reims, passée en bloc aux États-Unis et aujourd'hui dispersée (cf. H. Cohen et R. Portalis, *Guide de l'Amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle*, Paris, 1887, p. 567). Les Goncourt (*L'Art du XVIII^e siècle*, *Gravelot*, Paris, 1882, p. 42) signalent qu'un « exemplaire (des *Annales* de Tacite) avec les dessins originaux est passé en 1795 à la vente Anisson-Duperron 29,000 livres en assignats ».

85. Et non comme son morceau de réception à l'Académie Royale. Celui-ci (1783), et non la *Mort de Germanicus* comme il est parfois dit, est à Fontainebleau (B. Lossky, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1970, p. 37-40, fig. 6). Nous remercions M. Jean-Pierre Samoyault de nous avoir confirmé ce point. Sauvage avait été reçu à l'Académie de Saint-Luc dès 1773 (G. Wildenstein, *Mélanges*, 1926, p. 237).

86. J. Guiffrey, « Les expositions de l'Académie de Saint-Luc et leurs critiques, 1751-1774, » in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1910, p. 115; *L'almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs...* (id. p. 119), écrit pour sa part : « son tableau, Germanicus mourant, a été très applaudi et méritait de l'être ». Voici le texte du Livret du Salon de 1774 « la *Mort de Germanicus* bas-relief imitant le marbre. Le tableau a été donné par l'Auteur pour sa réception à l'Académie. Il porte 3 pieds de haut, sur 4 pieds de large ».

87. S'agissait-il de l'œuvre d'un des participants au Concours de 1762?

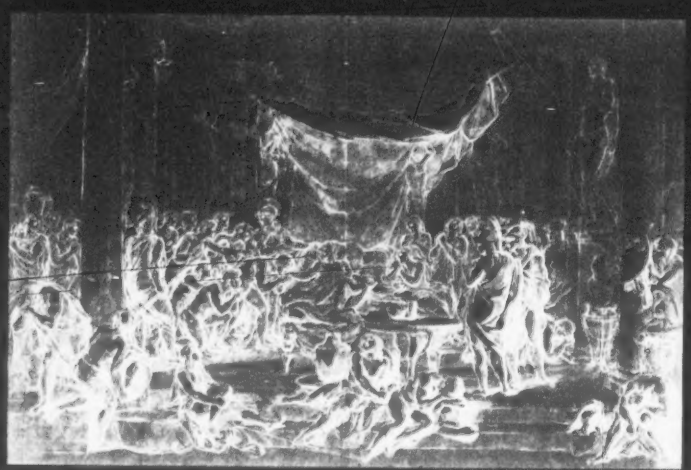
88. Sur Sané, voir l'article de Locquin cité note 82, p. 48-60. Locquin assimile à tort la *Mort de Germanicus* d'après Poussin à celle de la vente après décès (8 mars 1780, nº 73); la *Mort de Socrate*, nº 72, « tableau qui a valu à l'auteur d'aller à Rome en qualité de pensionnaire extraordinaire du Roi » était de mêmes dimensions, *id est* 81 cm sur 97 cm).

89. Sur Saint-Aubin, voir en dernier Émile Dacier, *Gabriel de Saint-Aubin*, Paris, 1931, II, p. 174-176 et nºs 950 et 951 A. Pour le dessin, vente Goncourt 15-17 février 1897, nº 262 (H. 21 cm; L. 16 cm) acheté par Leroy, Carlos van Hasselt, qui tente de localiser les dessins ayant appartenu aux Goncourt, en ignore l'emplacement actuel. Pour un parallèle de Saint-Aubin entre la *Mort de Germanicus* de Poussin et Greuze, voir p. 56 du présent catalogue.

Une épreuve de la gravure, non décrite par Dacier, figurait au catalogue nº 54 de Prouté, automne 1971 (nº 566 avec pl.) et est ici exposée (**Nº 67**).

90. R. Rosenblum, *op. cit.*, 1967, p. 30-31 et note 96 pour la bibliographie de l'œuvre, fig. 27. M. Whinney, *Sculpture in Britain, 1530 to 1830*, Londres, 1964, p. 176 : « The first truly neo-classical work created by an English sculptor » et p. 271, note 8.

91. *Id.* p. 32 et note 94 pour la bibliographie de l'œuvre, fig. 26. Le tableau de Füger a été gravé par Johann Peter Pichler (1765-1806). L'article essentiel sur le tableau est celui de Trude Aldrian, « Zu Fügers Historienbild « Der sterbende Germanicus », in *Mitteilungen der Osterreichischen Galerie*, 1961, p. 5-10. Mlle Anna Maria Schwarzenberg, qui mène à bien une thèse sur les dessins de Füger, a bien voulu nous signaler cinq dessins préparatoires de l'artiste pour son tableau, un à l'Albertina (Inv. 24227 (**Nº 70***), exposé à Londres, *Neo Classicism*, 1972, nº 586), deux dans une collection privée de Styrie (**Nos 71*** et **72***), un au musée de Würzburg (Inv. 9719) et un autrefois dans la coll. Lanna (vente à Vienne, le 25-27 octobre 1910, nº 127).



92. Le musée Magnin de Dijon (catal. 1938, p. 112, nº 489), conserve un tableau catalogué sous le titre de la *Mort de Germanicus* et le nom de Guérin, qu'a bien voulu nous signaler Mme Y. Bottineau. Mais pas plus l'attribution du tableau, un papier marouflé sur toile signé « en bas à gauche de l'initiale G », que l'identification du sujet ne nous paraît convaincante. Sur la toile de Dijon, le héros est déjà mort, aucun soldat ne l'entoure, des prêtres procèdent à un sacrifice, rien en fait ne permet d'affirmer qu'il s'agit de Germanicus mort. Dans la vente de la coll. de Madame de M. dont il provient (10-XII-1935, nº D) il a pour titre la *Mort de Sardanapale* !

93. Henry Bardon, « Les peintures à sujets antiques au XVIIIe siècle d'après les livrets de Salons », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1963, I, p. 233.

94. « Grande composition à la plume lavée de bistre; l.28 po. sur 19 po. ». Catalogue de la collection Paignon-Dijonval, 1810, p. 142, nº 3334. Nous ignorons la localisation actuelle de cette œuvre.

95. A. Pigler, *Barockthemen*, Budapest, 1956, II, p. 339. Sur les quatre gravures de Raphaël Morghen (1758-1833) d'après quatre des seize grisailles de Jean Grandjean (1752-1781) illustrant un poème historique *Germanicus* (1779) de Mme L.W. van Winter, née van Merken, voir un article de J.W. Niemeijer (à paraître) et Thieme et Becker, XIV, 1921, p. 510. Aucune de ces gravures ne représente la *Mort de Germanicus*.

96. R. Rosenblum, *op. cit.*, 1967, p. 142, note 131.

97. La liste détaillée occuperait à elle seule un entier catalogue. On pourra consulter à ce sujet Jules Guiffrey « Table des peintures, sculptures et gravures exposées aux Salons du XVIIIe siècle de 1673 à 1800 », in *Archives de l'Art français*, 1910, p. 1-148, et J. Guiffrey et J. Barthélemy, *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome... de 1663 à 1907*, Paris, 1908.

98. Et qui nous a été signalé par Jacques Vilain.

99. Les peintres se sont souvent inspirés de la *Mort de Germanicus* pour traiter deux épisodes de la Vie d'Alexandre, *Alexandre et le médecin Philippe* (**N° 85***; L. Gimigniani au palais Corsini à Florence, tableau signalé par E. Schleier et M. Chiarini; Le Brun, dessin Inv. 29506, **N° 83**, au Louvre) et la *Mort d'Alexandre* (Le Brun, dessin Inv. 27658, **N° 84**, au Louvre) comme déjà l'indiquait A. Pigler (*Barockthemen*, 1956) qui mettait en garde sur les confusions possibles entre ces sujets.

100. Un critique reprocha au tableau « d'être trop semblable à la [*Mort de*] *Germanicus* pour être considéré comme une composition originale » (T.S.R. Boase, « Illustrations of Shakespeare plays in the seventeenth and eighteenth centuries », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1947, X, p. 103.)

101. Le rôle des surintendants Le Normant de Tournehem (1747-1751), Marigny (1751-1773) et d'Angiviller (1775-1794) et des Premiers Peintres du Roi Carle Van Loo († 1765), Boucher († 1770) et surtout Pierre († 1789) fut bien entendu fondamental dans ce retour au grand genre.

102. Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1912.

103. Sur Diderot critique d'art, on consultera les quatre volumes des *Salons* édités par J. Seznec et J. Adhémar entre 1957 et 1967.

85

Le rôle de Rousseau est loin d'être négligeable. Ennemi farouche de la mythologie trop fréquemment prétexte pour l'artiste à des représentations de nus féminins, il défend, dès son Mémoire à l'Académie de Dijon de 1750, la peinture morale et exemplaire.

104. Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967.

105. *Sentiments sur quelques ouvrages... du Salon de 1753*, s.d. mais 1754, p. 51, cité par Locquin, p. 163 et Rosenblum, p. 55-56.

106. Locquin, p. 163-164.

107. Pierre, Premier Peintre du Roi de 1770 à 1789, écrit en 1778 à Chardin : « Vous devez convenir qu'à travail égal, vos études n'ont jamais comporté de frais aussi dispendieux, ni de pertes de temps aussi considérables que celles de Messieurs vos confrères qui ont suivi les grands genres » (cf. P. Rosenberg, *Chardin*, Genève, 1963, p. 82).

108. Antoine Schnapper, in *Encyclopœdia Universalis*, 1972, XII, p. 714.

109. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la Vie des Peintres*, 1745, I, p. XXXVI cité par Locquin, 1912, p. 165-166.

110. Émile Dacier, *Catalogues de ventes et Livrets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin*, Paris, 1909, T. I-II, p. 82. Le dessin de Greuze aujourd'hui disparu, comme a bien voulu nous le confirmer Edgar Munhall, figure à la page 26, nº 160 du Livret. L'exemplaire annoté par Saint-Aubin appartient au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale et est reproduit en *fac similé* par Dacier. Saint-Aubin avait lui-même dessiné une *Mort de Germanicus* quelques années auparavant (p. 50 du présent catalogue).

111. Livret du Salon, p. 25, nº 151. Là encore Saint-Aubin a dessiné la composition de Greuze dans son Livret.

112. Deux articles qui citent à plusieurs reprises la *Mort de Germanicus* ont été consacrés au tableau de Greuze : Edgar Munhall, « Les dessins de Greuze pour Septime Sévère » in *L'Œil*, nº 124, avril 1965, p. 23-29 et 59, et Jean Seznec, « Diderot et l'affaire Greuze », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1966, LXVII, p. 339-356.

113. A. Brookner, *Greuze*, Londres, 1972, p. 67-70 et p. 109-110 qui reproduit fig. 41 et 42 le tableau de Greuze et celui de Poussin l'un au-dessus de l'autre.

114. Que Greuze avait pu voir à Rome lors de son séjour de 1755-57. Grâce à Lalande (cf. chap. II à l'année 1765-66) qui lui-même parle du tableau de Poussin, nous connaissons assez bien les étapes du voyage en Italie de Greuze.

115. 25 septembre 1769. Seznec, *op. cit.* p. 349 et A. Brookner, *op. cit.* p. 69.

116. Cité par L. Hautecœur, *Louis David*, Paris, 1954, p. 71-72. Provient d'Alexandre Peron, *Examen du tableau des Horaces*, Paris, 1839.

117. Le dessin de l'École des Beaux-Arts porte le numéro 34701; celui du Louvre RF 29414; voir à ce sujet l'important article de F. Hamilton Hazlehurst, « The Artistic Evolution of David's Oath », in *The Art Bulletin*, 1960, XLII, p. 59-63 et aussi Arlette Calvet, « Unpublished studies for the "Oath of the Horati" by Jacques-Louis David », in *Master Drawings*, 1968, I, p. 37-42.

118. Cité par L. Hautecœur, *op. cit.* 1954, p. 292. *Discours de David à la Convention le 17 novembre 1793.* Bibliothèque Nationale, Fonds Deloynes, t. XXXVI, nº 1722.

119. Cf. F. Haskell, « The Old Masters in the nineteenth century French painting », in *The Art Quarterly*, 1971, p. 57 et 78.

120. M. Sérullaz, *Memorial de l'exposition du Centenaire de la Mort d'E. Delacroix*, Paris, 1963, p. 245-248.
Nous exposons ici un dessin préparatoire (**Nº 99**) pour le tableau de Lyon, conservé au Cabinet des dessins du Louvre.

Achevé d'imprimer en 1973 à Paris
par l'Imprimerie Moderne du Lion
pour les Éditions des Musées Nationaux, 10 rue de l'Abbaye, Paris-6e
Maquette de Jean-Pierre Rosier